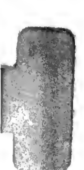


HOHENEMSER

WELCHE EINFLUSSE HATTE DIE WIEDERBELEBUNG DER ALTEREN MUSIK IM 19. JAHRHUNDERT AUF DIE DEUTSCHEN KOMPONISTEN?

I. II.




VE
RI
TAS

Breitkopf & Härtels

Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten

von deutschen Hochschulen.

Vierter Band:

Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?

I. II.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1900.

Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?

I. II.

Von

Dr. Richard Hohenemser.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1900.

Vorbemerkungen.

Die vorliegende Arbeit umfasst die beiden ersten Kapitel einer Untersuchung darüber, welche Einflüsse die Wiederbelebung der älteren Tonkunst, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzog, auf die deutschen Komponisten ausgeübt hat. Das erste Kapitel giebt eine Geschichte dieser Wiederbelebung; das zweite Kapitel bespricht die Einwirkungen der älteren Tonkunst auf die Vokalmusik des 19. Jahrhunderts. Zur Vervollständigung der Untersuchung hätten in einem dritten Kapitel die Einwirkungen auf die Instrumentalmusik betrachtet werden müssen; doch sehen wir uns aus praktischen Gründen veranlasst, uns dies für einen späteren Zeitpunkt vorzubehalten.

Um Missverständnissen von vornherein zu begegnen, sei schon hier bemerkt, worauf auch in der Arbeit selbst mehrfach hingewiesen ist, dass mit der Feststellung der Einflüsse, die bei der Entstehung eines Kunstwerkes mitgewirkt haben, durchaus nicht eine erschöpfende Erklärung dieser Entstehung gegeben sein soll. Selbst wenn wir nicht nur solche Einwirkungen ins Auge gefasst hätten, welche den Komponisten des 19. Jahrhunderts von einer ganz bestimmten Seite her zuströmten, sondern überhaupt alle, welche sich nachweisen lassen, so wäre damit doch das Zustandekommen der Kunstwerke erst zum allergeringsten Teile erklärt; denn das wesentlichste und beste am Kunstwerke kommt nicht von außen, sondern entspringt aus der individuellen Phantasie

des Künstlers. Darum aber ist die Thätigkeit des Kunsthistorikers, möglichst alle Verbindungsfäden aufzuzeigen, welche von einem Kunstwerke zum anderen, von einer Kunstepoche zur anderen hinüberlaufen, doch nicht fruchtlos, sondern im Gegenteil von höchster geschichtlicher und psychologischer Wichtigkeit: Nur darf man nicht glauben, damit das letzte zur Erklärung der Entstehung des Kunstwerkes gethan zu haben.

I. Geschichte der Wiederbelebung der älteren Musik.

Das 19. Jahrhundert ist auf allen Gebieten des Geisteslebens dadurch charakterisiert, dass sich neben der Neues schaffenden Thätigkeit das Streben geltend macht, die Vergangenheit wieder lebendig werden zu lassen. Zwar vollzog sich im 18. Jahrhundert eine großartige Wiederbelebung des Altertums, gleichsam eine zweite Renaissance, ohne welche der Klassizismus in unserer Poesie nicht denkbar wäre, welche auch auf die bildende Kunst nicht ohne Einfluss blieb, welche in die Popularphilosophie eindrang und die philologischen Wissenschaften fast vollständig beherrschte. Aber trotzdem fehlte es dem 18. Jahrhundert im großen und ganzen an historischem Sinn; denn bis in seine zweite Hälfte war die vorwiegende Geistesrichtung die der sogenannten Aufklärung des Rationalismus und die Rationalisten sahen in der Gegenwart nicht nur die höchste bis dahin erreichte Kulturstufe der Menschheit, sondern fast die höchste überhaupt erreichbare. Zu dieser Ansicht mussten sie gelangen, da sie glaubten, auf allen Gebieten des menschlichen Lebens die vernunftgemäßen und darum ein für allemal richtigen Verhaltungsweisen gefunden zu haben, so dass es nur noch darauf ankomme, dieselben in die Praxis zu übertragen. Demnach hatten sie außer für die Gegenwart nur noch für solche Zeiten Interesse, welche ihrer Meinung nach ihren Idealen nahestanden. Als eine derartige Zeit erkannten sie einzig das Altertum an und nur von diesem wollten sie lernen. Das gesamte Mittelalter erschien ihnen wie eine lange Nacht der Barbarei. Jede Errungenschaft einer früheren Epoche, die angeblich den vernunftgemäßen Prinzipien nicht entsprach, wurde verurteilt.

Einer der ersten, der sich in Deutschland gegen diese subjektive und unhistorische Betrachtungsweise der Vergangenheit wandte, war Justus Möser. Doch noch umfassender und wirksamer waren die Bestrebungen Herders. Nicht nur in Sprache und Poesie, sondern in der ganzen Geschichte der Menschheit suchte er den Entwickelungsgang zu erkennen und war schon deshalb genötigt, möglichst alle Perioden zu berücksichtigen.

Dazu kam, dass er nicht, wie die Rationialisten, seine Zeit für den Gipfelpunkt der Entwickelung hielt und dass er daher manches, was in früheren Perioden bestanden hatte, zurückwünschte. So hielt er der nüchternen Aufklärung, welche alle Rätsel gelöst zu haben glaubte, das Mittelalter mit seinem religiösen Bedürfnis und seiner Kirchlichkeit entgegen.

Sowohl in der genetischen Behandlungsweise aller Geschichte, als auch in der besonderen Vorliebe für das Mittelalter konnten die Romantiker unmittelbar an ihn anknüpfen. Ihnen ist es zu verdanken, dass sich der historische Sinn im 19. Jahrh. so mächtig ausbildete. Noch weit mehr als Herder waren sie von der Unzulänglichkeit ihrer Zeit durchdrungen. Das Griechentum konnte ihr Ideal nicht sein, da sie gerade gegen den Klassizismus, dessen Ideal es war, Opposition erhoben. Was ihnen vorschwebte, glaubten sie teils im Mittelalter, teils bei den Völkern des Orients verwirklicht zu finden. So kam es, dass sie auf fast allen Gebieten die Anregung zu grundlegenden historischen Studien gaben, und wenn sie auch mit Vorliebe solche Epochen behandelten, in welchen sich das, was sie suchten, am meisten auszusprechen schien, so steigerte sich doch auch das rein theoretische Interesse an der Entwickelung alles Gewordenen immer mehr, so dass aus dieser Richtung selbst ein Ranke, vielleicht der objektivste moderne Geschichtsschreiber, hervorgehen konnte.

Trotz allem, was die Romantik vom 18. Jahrh. unterscheidet, hat sie doch eines von ihm übernommen, nämlich den Universalismus, die Vielseitigkeit der Bestrebungen, welche sie noch ausdehnte. Daher kam nun die historische Betrachtungsweise auch einem Gebiet zu Gute, das lange Zeit von den übrigen geistigen Strömungen völlig isoliert gewesen war, nämlich der Musik.

Im Mittelalter war nur die Volksmusik und insbesondere die Instrumentalmusik zu dieser isolierten Stellung verurteilt gewesen; dagegen stand der einstimmige Kirchengesang und später auch die Mensuralmusik mit dem übrigen Geistesleben in engster Verbindung. Beide Gattungen wurden theoretisch und praktisch von den gelehrten Mönchen der Klöster gepflegt, welche niemals ausschließlich Musiker waren, sondern theologische und philologische Bildung besaßen und unter welchen nicht selten Männer von vielseitigstem Wissen hervortraten; man denke nur an Johannes de Muris und an Charliers Gerson. Im Anschluss an die Anschauungen der Alten schrieb man der Musik außerordentlich hohe, ethische und medizinische Wirkungen zu und glaubte an die Harmonie der Sphären. Außerdem suchte man, im Anschluss an die griechischen Theoretiker, die Verhältnisse der Töne zu

einander mathematisch zu bestimmen. So kam es, dass schon rein äußerlich die Musik nicht nur mit der Religion, sondern auch mit der Philosophie, Medizin, Mathematik und Astronomie im engen Zusammenhange stand. Sie wurde zu den sog. sieben freien Künsten gerechnet, welche man freilich mit größerem Rechte Wissenschaften hätte nennen können, und von den Lehrern derselben betrieben. Daher war ihre Pflege mehr wissenschaftlich als künstlerisch. Aber dennoch änderte sich ihr Verhältnis zu der sonstigen geistigen Kultur nicht wesentlich, als sie im 15. und 16. Jahrh. immer höhere künstlerische Gebilde hervorbrachte und allmählich auch als weltliche Kunst zu Ansehen kam. Der Humanismus brachte ihr lebhaftes Interesse entgegen und gab beispielsweise die Anregung zu streng metrischen Kompositionen antiker Oden, welche in den Schulchören und im protestantischen Choral des 16. Jahrh. fortwirkte. Rudolf Agricola und viele andere Humanisten standen in freundschaftlichem Verkehr mit Musikern. Der Hof Maximilians I. war ein Sammelpunkt für bedeutende Gelehrte und Tonkünstler. In wie hohem Grade Luther die Musik an seinem reformatorischen Werke teilnehmen ließ, ist allgemein bekannt. Erst der dreißigjährige Krieg brachte sie in eine isolierte Stellung, indem er das übrige Geistesleben fast völlig vernichtete. Nur der Tonkunst vermochte er nichts anzuhaben. Während in unserer Litteratur die flache Nachahmung der Ausländer und der Schwulst der schlesischen Dichterschulen herrschte, besaß die Musik einen Heinrich Schütz und zahlreiche andere bedeutende Komponisten. Aber es ist natürlich, dass es, nachdem sie einmal vereinsamt war, lange dauerte, bis sie mit der im 18. Jahrh. neu aufstrebenden Litteratur und Wissenschaft wieder Fühlung gewann.

Die ersten Spuren dafür, dass man sich ihrer Bedeutung für das Geistesleben wieder bewusst wurde, dass man begann, ihr auch theoretisch neben den übrigen Künsten einen ebenbürtigen Platz einzuräumen, zeigen sich um die Mitte des 18. Jahrh. Noch die zahlreichen Schriften von Mattheson, Marpurg und vielen anderen sind ausschließlich für Musiker bestimmt und stellen daher die Musik nicht in allgemeine Zusammenhänge. Dies that erst die im 18. Jahrh. mächtig aufblühende Ästhetik, welche ihrer Natur nach dazu gedrängt wurde, alle Künste zu umfassen und sich nicht speziell an Fachleute, sondern an alle philosophisch Gebildeten zu wenden. Der Anstoß zu einer derartigen Behandlung der Musik ging von Frankreich aus und zwar wohl hauptsächlich von Batteux und J. J. Rousseau, die beide auf Deutschland sehr bedeutenden Einfluss gewannen. Batteux wurde zweimal ins Deutsche übersetzt, von J. A. Schlegel und W. Ramler. Eine in der Hauptsache gegen seine Ansichten gerichtete Schrift

übersetzte J. A. Hiller[1]. Sie war anonym erschienen und ist, wie in dem Exemplar der Münchner Hof- und Staatsbibliothek festgestellt wurde, von Chabanon verfasst. Unter den deutschen Ästhetikern sprechen z. B: Baumgarten und Sulzer über Musik. Lessing, der mit Ph. E. Bach und mit Marpurg persönlich verkehrte, hatte den Plan, in einem 2. oder 3. Teil des »Laokoon« die Grenzen der Musik gegen die übrigen Künste zu bestimmen. In der sog. Geniezeit stand die Musik schon in so enger Verbindung mit dem übrigen Geistesleben, dass sich auch in ihrer Behandlung der »Sturm- und Drang« deutlich zu erkennen giebt, so bei Heinse, der in dem Roman »Hildegart von Hohenthal« mit demselben Enthusiasmus über Musik spricht, der ihm sonst für die Malerei zu Gebote steht, und bei Schubart in seinen »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«, welche sein Sohn 1793 herausgab.

Allmählich erweiterte sich auch der Gesichtskreis der deutschen Komponisten wieder. Die Verbindung Glucks mit bedeutenden Dichtern, wie Klopstock und Wieland, und sein gelegentliches Hervortreten als Musikschriftsteller sind allerdings noch als Ausnahmserscheinungen zu betrachten, die sich aus seiner Individualität erklären. Bach und Händel, Telemann und Hasse, Haydn und Mozart wollten nichts mehr sein als Musiker und hatten auch für die Vergangenheit ihrer Kunst nur insoweit Interesse, als sie auf ihr eigenes Schaffen befruchtend wirken konnte.

Ganz anders ist es schon bei Beethoven. Er war in politischer und religiöser Hinsicht von den Ideen der französischen Revolution beeinflusst und neigte auch zur Philosophie. Er hatte also auch zu außerkünstlerischen Fragen selbständig Stellung genommen.

Noch deutlicher zeigt sich die sich vollziehende Verbindung der Musiker mit dem übrigen Leben in Norddeutschland, wo erst der Klassizismus und dann die Romantik eine Blüte aller geistigen Bestrebungen entfaltete, wie man sie damals in Österreich nicht kannte. J. A. Hiller, der bedeutendste unter den deutschen Singspielkomponisten, veröffentlichte »Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler und Musikgelehrten« und gab die erste musikalische Zeitschrift[2] heraus, welche von vornherein darauf angelegt war, Beiträge fremder Mitarbeiter aufzunehmen, während die bisherigen Zeitschriften im wesentlichen von dem Herausgeber verfasst waren. Reichardt, dessen Kompositionen zu

[1] »Über die Musik und deren Wirkungen« mit Anmerkungen herausgegeben von J. A. Hiller, Leipzig 1781, bei Friedr. Gotthold Jakobäer u. Sohn.

[2] Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, 1756—60.

seiner Zeit hochgeschätzt wurden, bethätigte sich nicht nur als eifriger Musikschriftsteller, sondern beteiligte sich auch, wie Zelter bezeugt, an dem Streit, ob Lessing Spinozist gewesen sei oder nicht. Zelter selbst, der sich hauptsächlich durch die Kompositionen der Lieder von Goethe bekannt machte, war fähig, mit diesem eine ausführliche Korrespondenz zu unterhalten, in welcher die auf Musik bezüglichen Erörterungen nur den geringsten Raum beanspruchen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts traten immer mehr Komponisten als Musikschriftsteller und sogar als Dichter hervor, und das Interesse für die theoretischen Fragen, welche sich an die Musik knüpfen, gewann immer mehr an Ausdehnung.

Wir haben gesehen, wie die Stellung, welche die Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. zu erringen begann, dem Universalismus der Romantiker entgegenkam. Daher war es natürlich, dass von der Romantik reiche Anregungen für die Musik ausgingen, welche hauptsächlich historischer Art waren.

Die Pflege der Musikgeschichte hatte schon im 18. Jahrh. einen bedeutenden Aufschwung genommen. Die erste Musikgeschichte in deutscher Sprache hatte schon 1690 Wolfgang Caspar Printz (von Waldthurn), Kantor in Sorau, herausgegeben[1]. Doch ist sie im wesentlichen nichts anderes als eine Sammlung chronologisch geordneter und mit ungeheurer Belesenheit, aber kritiklos zusammengetragener Notizen. Dagegen ist ein grundlegendes Werk das erste deutsche Musiklexikon, 1732 von Johann Gottfried Walther, dem Freunde Bachs, herausgegeben[2]. Es enthält sich jedes Urteils über die angeführten Komponisten, ist aber in den bibliographischen Angaben so genau und zuverlässig, dass es die wichtigste Quelle für alle späteren lexikographischen Werke wurde. Ebenso unentbehrlich wurde ein Werk anderer Art, nämlich eine große Sammlung musiktheoretischer Schriften des Mittelalters, welche der Fürstabt Gerbert von St. Blasien 1784 veröffentlichte[3]. Außerdem schrieb er eine Geschichte der Kirchenmusik in lateinischer Sprache[4] und giebt dadurch zu erkennen, dass er sich nur an die Gelehrten wenden will.

Forkel dagegen machte, jedenfalls durch die Engländer Hawkins und Burney angeregt, mit seiner »Allgemeinen Geschichte der Musik« in Deutschland den ersten, groß angelegten, aber Fragment gebliebenen Versuch, dieses Gebiet weiteren Kreisen zu erschließen. Er steht bereits auf dem Standpunkt der neueren Geschichtsschreibung, insofern er überall eine

[1] Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst. 1690.
[2] Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek. 1732.
[3] Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 1784.
[4] De cantu et musica sacra. 1774.

kontinuierliche Entwickelung nachzuweisen sucht. Doch hält er sich nach Art der älteren Musikschriftsteller noch zu sehr an die theoretischen Schriften der früheren Epochen und zu wenig an die Kompositionen selbst; auch tritt in seinen Urteilen noch der Hochmut des Rationalisten des 18. Jahrh. hervor. Ferner hatte er zahlreiche Messen der besten Meister des 16. Jahrh. in moderne Notenschrift übertragen, und nur der Zufall hinderte den Druck dieses Werkes.

Wenn bei Forkel das rein theoretische Interesse an der Entwickelung der Musik offenbar ebenso stark war, wie dasjenige, dem modernen Menschen den Genuss der älteren Tonwerke zu ermöglichen, so tritt letzteres bei den Romantikern, welche nicht nur die Wissenschaft, sondern auch das ganze Leben umgestalten wollten, entschieden in den Vordergrund. Dass die Wiederbelebung der älteren Musik, die sich nun zu vollziehen begann und die noch heute ihr Ende nicht erreicht hat, eine Folge der Beschäftigung mit dem Mittelalter war, müßten wir annehmen, auch wenn es uns nicht von Rochlitz[1] ausdrücklich bezeugt wäre. Die Musik des eigentlichen Mittelalters, soweit sie erhalten ist, bot kaum etwas, das im 19. Jahrh. hätte Eingang finden können. So war es natürlich, dass man sich an die Blüte der Tonkunst im 16. Jahrh. hielt. Der erste, welcher in Deutschland auf Palestrina hinwies, war Reichardt[2]. Er besaß zahlreiche seiner Werke und trat mit Nachdruck und Begeisterung für ihn ein. Seine Vorliebe für ihn übertrug sich auf Wackenroder und Tieck, welche als Jünglinge in regem Verkehr mit ihm standen. In den Schriften Wackenroders finden sich verschiedene Stellen voll schwärmerischer Begeisterung für den alten Acapellagesang[3]. Tieck wies im »Phantasus« auf die altitalienische Kirchenmusik hin[4]. Ihm folgte E. Th. A. Hoffmann, selbst Musiker, in den »Kreisleriana«, im »Kater Murr« etc. A. W. Schlegel scheint, nach den Andeutungen in seinen 1801 in Berlin gehaltenen Vorlesungen zu urteilen, in der alten Kirchenmusik die einzig wahre Tonkunst erblickt zu haben.

Diese Begeisterung der Romantiker für Palestrina und seine Nachfolger hängt mit dem bei ihnen stark ausgeprägten, wenn nicht religiösen, so doch mystischen Empfinden und wohl auch

[1] Für Freunde der Tonkunst. II. Bd. S. 351.

[2] Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin. II. Bd. S. 16, 19 und 55. In England war Burney vorangegangen, 1772 in seiner »General history of music«.

[3] S. z. B. in den »Fantasieen über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder« den Aufsatz »von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik«. S. 210.

[4] Ludwig Tiecks Schriften (Berlin bei G. Reimer. 1828). IV. Bd. S. 426ff.

mit ihrer daraus entspringenden Neigung zum Katholizismus zusammen. Überhaupt war die religiöse Reaktion, die sich teils als Opposition gegen die Aufklärung, teils infolge des Napoleonischen Druckes und der Freiheitskriege vollzog, der Wiederbelebung der älteren Musik, die ja zum weitaus größten Teil Gesangsmusik kirchlichen Inhalts ist, besonders günstig. Rochlitz erzählt in einem 1822 geschriebenen und im 4. Band seines Werkes »Für Freunde der Tonkunst« abgedruckten Briefe aus Wien, dass hier von vornehmen Dilettanten im Familienkreise alte Kirchenstücke aufgeführt würden. Derartige private Singgesellschaften bildeten sich um diese Zeit vielfach. Zu den ersten gehörte die J. A. Hillers in Leipzig und die 1789 in Berlin enstandene, aus welcher bald die Singakademie hervorging. Eine andere begründete und leitete der berühmte Rechtsgelehrte Thibaut in Heidelberg. Auch im Hause Goethes versammelten sich zeitweise jeden Sonntag einige wenige Vertraute, um kirchliche oder doch ernste Chöre auszuführen. Nur ungern duldete er bei diesen Zusammenkünften hie und da weltliche Sologesänge. Im 2. Bande des genannten Werkes entwirft Rochlitz unter dem Titel: »Häusliche Musik« das Bild seines Ideals einer solcher Vereinigung: nur Meisterwerke sollen gesungen und zuvor soll ihre Stilart und ihre musikgeschichtliche Stellung in kurzen Worten erläutert werden. Er selbst verwirklichte dieses Ideal annähernd, indem er 1829 vor gemischtem Publikum Vorlesungen über die Gesangsmusik der letzten drei Jahrhunderte hielt und dabei zahlreiche Beispiele singen ließ.

Es ist möglich, dass er unter der Vertiefung des Lebens, welche, wie er meinte, sich zu seiner Zeit geltend machte, und auf welche er die Wiedererweckung der älteren Tonkunst zum Teil zurückführt[1], die religiöse Reaktion versteht, von welcher wir oben gesprochen haben. Den zweiten Grund für die immer zunehmende Beschäftigung mit den alten Meistern sieht er mit Recht darin, dass tiefer empfindende Naturen der oberflächlichen Musikpflege, wie sie damals vorherrschend war, überdrüßig werden mussten und sich daher den Schätzen der Vergangenheit zuwandten. Nach dem Sturze Napoleons ging durch ganz Europa das Streben nach harmlosem, nicht aufregendem, aber auch nicht tiefgehendem Lebensgenuss. Diesem Bedürfnis kam auf musikalischem Gebiete Rossini in der geeignetsten Weise entgegen. Aber von der einseitigen Bevorzugung seiner Opern, welche alle Bühnen überschwemmten, mussten sich diejenigen, welche es mit der Tonkunst ernst nahmen, abgestoßen fühlen; ihnen konnte,

[1] Besprechung der Johannespassion von Bach: »Für Freunde der Tonkunst«. IV. Bd.

nachdem einmal Mozart, Beethoven und Cherubini gewirkt hatten, und in einer Zeit, in welcher eine romantische Richtung bestrebt war, das Gemüt des Hörers im tiefsten Innern zu ergreifen, die Art, wie Rossini ernste und tragische Stoffe zu behandeln pflegte, unmöglich genügen; denn er setzte im wesentlichen die altüberlieferte Opera seria fort, welche der Tradition gemäß in Text und Musik die Forderungen der Dramatik nur wenig berücksichtigte und die Tragik des Stoffes nur selten zu ihrem Rechte kommen ließ. Nur »Wilhelm Tell« macht hiervon eine Ausnahme. Für dieses Werk nahm er sich die große französische Oper zum Vorbild und vermöge seiner genialen Begabung gelang es ihm, seine reiche Melodik und die Vorzüge des neuen Stils zu vereinigen. Ebenso nehmen seine komischen Opern unter seinen Werken eine Sonderstellung ein. Von jeher hat sich die Opera buffa von den Fehlern der Opera seria freigehalten, und Rossinis »Barbier von Sevilla« bildet den glänzenden Abschluss einer Reihe genialer komischer Opern, welche mit der »Serva Padrona« von Pergolese beginnt. So ist es natürlich, dass sich von den etwa 80 Opern Rossinis in Deutschland fast nur der »Tell« und der »Barbier« gehalten haben. Aber in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts wurden nicht nur alle Werke Rossinis, sondern auch diejenigen seiner Nachfolger, welche ihnen an Wert meist nachstehen, mit Jubel aufgenommen. Das italienische Gesangsvirtuosentum führte im Theater die Herrschaft.

Ganz ähnlich verhielt es sich mit dem Konzertwesen. Zwar wurden die Instrumentalwerke Haydns, Mozarts und des jungen und mittleren Beethoven aufgeführt, und auch andere bedeutende Komponisten, wie namentlich Spohr und Weber, dann aber auch Hummel, Ferdinand Ries, Kalliwoda etc. kamen zu hohem Ansehen. Aber daneben machte sich ein Virtuosentum auf allen nur denkbaren Instrumenten breit, und die Programme wimmelten von unbedeutenden Konzerten, Phantasien und Variationen über Opernthemen, nicht nur für Klavier oder Violine, sondern auch für Flöte, Klarinette, Waldhorn, ja sogar Posaune und Fagott. Wie weit die rein äußerliche Spielerei mit der Tonkunst getrieben wurde, geht beispielsweise aus einer Recension Webers[1] über ein Konzert in Prag hervor, in welchem zum Schluss Hummel und ein Geiger zusammen aus dem Stegreif phantasierten. Selbstverständlich verurteilt Weber dieses Kunststück.

Man könnte meinen, dass die nächstliegende und beste Waffe zur Bekämpfung dieser Zustände die Pflege der letzten Werke Beethovens gewesen sei. Aber für diese fehlte damals auch den

[1] Carl Maria von Weber, ein Lebensbild von Max Maria von Weber. III. Bd.

bedeutendsten Musikern das rechte Verständnis; verhielt sich doch selbst ein Mann wie Spohr ablehnend gegen sie. Die Dilettantenchöre, welche sich nun allmählich zum Segen für die Tonkunst bildeten, wandten sich vielmehr den Kirchenstücken und Oratorien der alten Meister zu und brachten sie zu öffentlichen Aufführungen. Diese Chöre, welche häufig aus den privaten Singgesellschaften hervorgingen, waren eine ganz neue Erscheinung. Früher war die Chormusik fast ausschließlich an die Kirche gebunden gewesen; aber auf protestantischer Seite hatte der Rationalismus die Kirchenmusik fast völlig verschwinden lassen. Daher entstanden und verbreiteten sich die öffentlichen Dilettantenchöre zuerst in Norddeutschland, während Süddeutschland und Österreich, wo der katholische Gottesdienst immer Chormusik bot, nur langsam nachfolgten. Die ersten Konzertchöre überhaupt kamen schon vor der Mitte des 18. Jahrh. in England auf. Nur hier konnte Händel seine Oratorien aufführen hören. Gerade diese Werke waren später eine Hauptveranlassung für die Entwickelung der deutschen Konzertchöre; denn die Wiederbelebung der älteren Musik blieb nicht bei den Italienern stehen, sondern bezog sich ebensowohl auch auf Bach und Händel. Wenn sich auch der öffentliche Chorgesang keineswegs auf die Wiedergabe der älteren Werke beschränkte, so wurde er doch für deren Neubelebung eines der wichtigsten und unentbehrlichsten Organe.

Es ist von vornherein anzunehmen, dass die ältere Musik, welche das 19. Jahrh. der Vergessenheit entriss, auf die Komponisten nicht ohne Einfluss bleiben konnte. Die Untersuchung dieses Einflusses muss uns einerseits darüber belehren, ob und wie weit das Studium der Musikgeschichte, ohne welches die Wiederbelebung nicht möglich gewesen wäre, imstande ist, auf den schaffenden Tonkünstler einzuwirken; andererseits muss sie uns einen Einblick in die schöpferische Thätigkeit des Komponisten gewähren, indem sie zeigt, wie er Anregungen aufnimmt und verarbeitet. Bevor wir sie aber beginnen können, müssen wir die Wiederbelebung der älteren Musik noch etwas genauer ins einzelne verfolgen, um ein Bild von dem zu gewinnen, was im Laufe des 19. Jahrh. den verschiedenen Komponisten vorlag.

Zunächst müssen wir uns darüber klar werden, was in unserem Falle unter älterer Musik zu verstehen ist. Im großen und ganzen sind darunter diejenigen Tonwerke zu verstehen, welche von Beginn des 16. bis um die Mitte des 18. Jahrh. entstanden, die Oper ausgenommen, da dieselbe, was ihren Entwickelungsgang betrifft, völlig für sich steht, wie wir später sehen werden. Auch stammen die Versuche, die vor-Glucksche Oper wieder zu

beleben, erst aus allerneuster Zeit und sind noch ganz vereinzelt. Bis jetzt scheinen sie sich auf einige Aufführungen der »Serva Padrona« von Pergolese zu beschränken. Auf den übrigen Gebieten hielt man sich zuerst als an das Nächstliegende einerseits an die Italiener des 16. Jahrh., deren Werke wenigstens in der päpstlichen Kapelle noch lebendig waren, andererseits an Bach und Händel, die zeitlich noch nicht soweit zurücklagen, um übersehen werden zu können. Von den Italienern ging man später auf die Niederländer zurück, von Bach und Händel auf das 17. Jahrh., insbesondere auf Heinrich Schütz.

Dass gerade die Mitte des 18. Jahrh. der Zeitpunkt ist, von welchem an rückwärts dem 19. Jahrh. alles als alte Musik erscheint, hat seinen Grund in dem ungeheuren Umschwung, welcher sich gerade damals in der Tonkunst vollzog. Mit Recht bezeichnet Riehl diesen Umschwung in dem Artikel »Bach« der »Allgemeinen deutschen Biographie« als den größten, der in der Musikgeschichte jemals dagewesen sei. Hatte bis dahin, wieder abgesehen von der Oper, im wesentlichen die polyphone Schreibweise geherrscht, so trat jetzt eine durchsichtige Homophonie ein, wie überhaupt J. Haydn, der Begründer der neuen Epoche, der Volksmusik eine viel unmittelbarere Beteiligung an dem höheren Kunstwerke gestattete, als dies bisher in den Choralbearbeitungen und in den veredelten Tanzformen geschehen war. Derselbe Zug zur Volkstümlichkeit zeigt sich in dem Aufkommen und der fast ausschließlichen Herrschaft der modernen, von Ph. E. Bach und Haydn geschaffenen Sonatenform, welche sich zwar zum Teil aus den für die ablaufende Epoche charakteristischen Formen, nämlich aus der Kirchensonate, der Kammersonate und der Suite entwickelte, welche aber doch als wesentlich neue Bildung betrachtet werden muss. Die volkstümlichen Elemente bestehen abgesehen von der Homophonie in dem scharfen Abschlusse des 1. Teiles, in seiner Wiederholung, in der motivischen Durchführung seiner Themen und in der Rückkehr in den Anfang. Das Gesagte bezieht sich selbstverständlich nur auf den 1. Sonatensatz; die übrigen Sätze zeigen gegenüber ihrer Behandlung in der früheren Sonate keine durchgreifenden Unterschiede. — Eine noch populärere Form ist das einstimmige Lied, wie es seit etwa 1750 namentlich von J. A. Hiller und J. A. P. Schulz, später von Reichardt und Zelter gepflegt wurde. Die Melodik ist durchaus sanglich, die Rhythmisierung und Gliederung übersichtlich, die Begleitung möglichst einfach. Die Volksmäßigkeit wurde mit Bewusstsein von J. A. P. Schulz in seinen »Liedern im Volkston« angestrebt. Im übrigen brachte die klassische Periode trotz der Oratorien Haydns, des Requiems von Mozart und der »Missa solemnis« einen Rückgang der Gesangsmusik und die

Vorherrschaft der Instrumentalmusik, während letztere früher die zweite Stelle eingenommen hatte und erst durch Bach zur Gleichberechtigung mit dem Gesang erhoben worden war. Das durch die Klassiker begründete Verhältnis besteht noch jetzt, wie überhaupt ihre Epoche, was ihre Nachwirkung betrifft, noch nicht abgeschlossen ist. Riehl betont auch, dass sich um die Mitte des 18. Jahrh. der Schwerpunkt der Musikpflege von Norddeutschland nach Österreich verlegte, so dass schon durch den Unterschied im Volkscharakter, im Bekenntnis und in den sonstigen Zuständen ein Umschwung bedingt war.

Betrachten wir nun zunächst die Wiederbelebung der älteren katholisch-kirchlichen Tonkunst etwas näher. Schon unter Fasch, gest. 1800, dem Begründer der Berliner Singakademie, besaß dieselbe nach Zelter[1] Werke von Palestrina, Allegri, Benevoli, Caniciari, Durante und Leo. Fasch selbst wurde durch eine 16stimmige Messe von Benevoli, welche Reichardt aus Italien mitbrachte, nicht nur dazu angeregt, eine ebensolche zu komponieren, sondern er scheint sich auch erst seitdem intensiver mit den alten Italienern beschäftigt zu haben[2]. Was damals von älterer Kirchenmusik gedruckt oder gestochen vorlag, beschränkte sich im allgemeinen auf die in historischen und theoretischen oder halbtheoretischen Werken angeführten Musterbeispiele. Insbesondere war man einerseits auf Burney, Hawkins, und Laborde, andererseits auf die »Arte pratica di Contrapunto« von Paolucci, erschienen 1765, und auf Martinis »Saggio fondamentale pratico di Contrapunto«, erschienen 1774—75, angewiesen. In selbständigen Drucken waren nur erschienen »La musica, chè si canta annualmente nelle fúnzioni della Settimana santa nella capella pontificia composta dal Palestrina, Allegri e Bai«, herausgegeben von Burney 1771, und die Psalmen von Hans Leo Hassler, herausgegeben von Kirnberger, 1777 bei Breitkopf. Ihre verhältnismäßig reiche und rasch anwachsende Bibliothek verdankte die Singakademie der unermüdlichen Thätigkeit Faschs im Abschreiben. Aber in dem Verzeichnis der öffentlich aufgeführten Werke, das Blumner seiner »Geschichte der Singakademie«, 1891 erschienen, beigab, findet sich vor 1829 keiner der bei Zelter genannten Namen und in diesem Jahre nur Durante und Leo. Von Palestrina, dessen Kompositionen schon seit 1801 bei den Singübungen Verwendung fanden, kam erst 1844 ein Werk zur öffentlichen Aufführung[3], wogegen bis 1891 Allegri und Bene-

[1] Zelter, Lebensgeschichte Faschs. Berlin 1801.

[2] Vergl. neben Zelter auch Winterfeld, »Über Faschs Gesangswerke«. Berlin 1839.

[3] Wenn Ph. Spitta in dem Aufsatz »Palestrina im 16. und 19. Jahrh.« Deutsche Rundschau 1894, Aprilheft, sagt, in der Singakademie seien Werke

voli überhaupt nicht vertreten sind. Man muss eben bedenken, dass in der ersten Zeit der Dilettantenchöre die Einstudierung mit großen Schwierigkeiten verbunden war und nur langsam von statten ging, und dass man sich selbst heute noch scheut, die alten Acapellachöre, welche dem Publikum zunächst als etwas Fremdartiges erscheinen, häufig in der Öffentlichkeit zu Gehör zu bringen. Allerdings zog die Singakademie im Laufe der Zeit noch einige andere Kirchenkomponisten in den Kreis ihrer Aufführungen, so schon 1829 Lotti mit dem berühmten »Crucifixus«, das seitdem oft gegeben wurde, ferner die Deutschen Gallus und Rosenmüller, den späten Italiener Jomelli, diesen freilich mit seinem begleiteten Requiem etc. etc. Aber im ganzen trat die Pflege der katholischen Kirchenmusik gegen diejenige Bachs und des Oratoriums zurück, wie es im protestantischen Norddeutschland und bei den Aufführungen im Konzertsaal natürlich war. Ebenso gestaltete sich das Verhältnis in den zahlreichen Chorvereinen, welche nach dem Muster der Singakademie in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts entstanden.

Überhaupt fasste man die alten Kirchenkompositionen, solange ihre Pflege auf Norddeutschland und auf die Dilettantenchöre beschränkt blieb, als selbständige Tonschöpfungen auf, und beurteilte sie nach ihrem rein musikalischen Wert. Dagegen konnte ihr enger Zusammenhang mit der Liturgie nur im katholischen Süddeutschland und in der Kirche selbst erkannt werden und in der Praxis Verwertung finden. Infolgedessen vollzog sich hier ihre eigentliche Wiederbelebung, welche noch dadurch begünstigt wurde, dass durch die päpstliche Kapelle in Rom einige Hauptwerke immer lebendig erhalten worden waren. Allerdings war der erste, welcher den Mut hatte, die gebräuchlichen Messen und darunter auch diejenigen Haydns und Mozarts als unkirchlich anzugreifen, ein Norddeutscher, nämlich Tieck, welcher, wie bereits erwähnt[1], im »Phantasus« empfahl, sie durch die altitalienischen Kirchenkomponisten zu ersetzen[2].

Weit schärfer ging Thibaut in Heidelberg in seiner Schrift »Über Reinheit der Tonkunst« vor. Er ist kein Feind der weltlichen Musik; aber er unterscheidet genau zwischen dem, was in den Gottesdienst gehört und was nicht. Darin werden wir ihm

---

von Palestrina zum ersten Male 1801, und dann häufiger seit 1815 gesungen worden, so kann sich das nur auf die Übungen beziehen, wie sich aus Blumners »Geschichte der Singakademie«, Seite 33 und 43 ergiebt.

[1] S. Anm. 4 auf S. 6.

[2] Dieselben Ansichten spricht auch E. Th. A. Hoffmann aus; vergl. E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften. Herausgegeben von H. vom Ende. Köln-Leipzig.

völlig beistimmen, dass uns die gottesdienstliche Musik nicht an weltliche Kompositionen erinnern darf, wie dies bei Haydn und Mozart häufig der Fall ist, und dass deren Messen mit ihren vielen Soli, mit der wenig kontrapunktischen Führung der Chöre und mit der symphonischen Behandlung des Orchesters nur in den seltensten Fällen den Ton der Erhabenheit und weihevollen Ruhe treffen, wie er für die Kirche geboten ist, dass dagegen die Messen Palestrinas und seiner Nachfolger diesen Forderungen in vollkommenster Weise entsprechen. Auch darin werden wir ihm Recht geben, dass die Italiener des 18. Jahrh. den Geschmack verweichlichten und dass Werke wie das »Stabat mater« von Pergolese nicht als Ideal der Kirchenmusik gelten können. Aber seine Begeisterung für echte Kirchenmusik führte ihn soweit, dass er außer der Orgel alle Instrumente aus dem Gottesdienst verbannt wissen wollte. Damit wäre nicht nur vieles Schöne der katholischen Kirchenmusik, sondern abgesehen vom Gemeindegesang und den Resten der Liturgie auch die ganze protestantische gottesdienstliche Tonkunst, welche in Bach ihren idealen Vertreter hat, verurteilt. Freilich konnte Thibaut von den Kirchenwerken Bachs nur verschwindend weniges kennen, sonst wäre es ihm wohl klar geworden, dass der Wert einer Kirchenmusik weniger von den Mitteln abhängt, deren man sich bedient, als von der Art, wie man dieselben anwendet. Als in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. Arie und Recitativ aus der Oper in die protestantische Kirche eindrangen, klagte man viel und mit Recht über Verweltlichung der Kirchenmusik. Da kam Bach und schuf aus Arie, Chor, Recitativ und Choral und unter ausgiebiger Benutzung der Instrumente die Kirchenkantate, in welcher alle Formen dem gottesdienstlichen Zweck so angepasst und so zu einem einheitlichen Kunstwerk verbunden sind, dass sich nirgends mehr ein Widerspruch fühlbar macht und wir eine ideale Kirchenmusik vor uns haben [1]. Ein ganz ähnlicher Entwickelungsgang lässt sich übrigens in der katholischen Kirche beobachten. Die Mehrstimmigkeit entstand in der weltlichen Musik und drang von da allmählich in die Kirche ein. Aber trotzdem war es einem Palestrina möglich, auf Grundlage dieser Mehrstimmigkeit einen kirchlichen Stil zu schaffen, der uns noch heute als Idealstil für die katholische Kirchenmusik gilt.

Kretzschmar meint [2], Thibaut sei infolge des selbstbewussten

[1] Vergl. »J. S. Bach« von Spitta und von demselben Nr. 1 der bei Breitkopf & Härtel erschienenen »Sammlung musikalischer Vorträge«.

[2] Kretzschmar, »Chorgesang, Singechöre und Chorvereine« in der bei Breitkopf & Härtel erschienenen »Sammlung musikalischer Vorträge«, Serie 1, S. 409, und von demselben ebenda: »Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Deutschland«. Serie 3, S. 32.

Tones, mit welchem er, der Dilettant, den Musikern gegenübertrat, anfangs ohne Einfluss geblieben. Immerhin wurde seine Schrift öfters aufgelegt. Bei den Musikern fand sie geteilte Aufnahme; während beispielsweise Moritz Hauptmann in einem Briefe an seinen Freund Hauser[1] aus dem Jahre 1825 ein geringschätziges Urteil über sie fällt, wurde sie, allerdings später, von Schumann warm empfohlen[2]. — Hauptmann hatte damals überhaupt von Palestrina und seinen Zeitgenossen eine wenig hohe Meinung; in dem angeführten Briefe sagt er unter anderem: »Alle Achtung für die alten Herren; aber ihre Arbeiten, wo sie hingehören, in die Geschichte der Musik.« Doch änderte er seine Ansicht bald, und diese Entwickelung zu beobachten, ist sehr lehrreich. Sein Aufenthalt in Rom 1829 veranlasste ihn, sich näher mit der alten Kirchenmusik zu beschäftigen; er schrieb damals das »Miserere« von Allegri ab und suchte überhaupt in das Wesen der altkirchlichen Tonkunst einzudringen[3]. In einem Briefe von 1831 erzählt er, dass er die »Missa papae Marcelli« kopiere und dass er sich an dem »Stabat mater« häufig erquicke[4]. 1834 spricht er den Wunsch aus[5], es möchten die wichtigsten Werke Palestrinas nach den Partituren Bainis herausgegeben werden; um diese Zeit ist er zu der Überzeugung gelangt, dass die Musik Palestrinas die einzig wirkliche Kirchenmusik sei[6]. Dieser Auffassung ist er sein ganzes Leben hindurch treu geblieben. —

Derjenige, welcher die Erneuerung der älteren Kirchenmusik im katholischen Gottesdienste praktisch anbahnte, war Thibauts Freund, Kaspar Ett (1788—1849). Er war Kapellmeister an der Michaelskirche in München und brachte als solcher am Karfreitag 1816 zum erstenmale in Deutschland einen alten Acapellachor im Gottesdienst zur Aufführung[7]. Seinen Bestre-

[1] S. Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser. Herausgeg. von Prof. Dr. Alfred Schöne. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1871. I. Band. S. 1—3.

[2] »Gesammelte Schriften über Musik und Musiker« von Robert Schumann. Leipzig, Georg Wiegands Verlag, 1875. II. Band. S. 370.

[3] S. Briefe. I. Band. S. 49.

[4] S. Briefe. I. Band. S. 131—132.

[5] S. Briefe. I. Band. S. 145.

[6] S. Briefe. I. Band. S. 149.

[7] Vergl.: »Erinnerungen an Kaspar Ett«, Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Herausgeg. von F. X. Haberl, Jahrg. 1891. Übrigens muss man annehmen, dass auch schon früher hie und da Kompositionen von Orlando Lasso und anderen alten Tonsetzern gesungen wurden, denn in alten Münchener Chorbüchern finden sich Taktstriche eingezeichnet, welche aus dem 18. Jahrh. stammen. Doch bildeten diese Aufführungen keineswegs die Grundlage einer kontinuierlichen Pflege der alten Kirchenmusik. Das Verdienst, eine solche angebahnt zu haben, gebührt entschieden Ett, obgleich auch er noch kein all-

bungen folgte später der Chor der Hofkirche in München, an dessen Spitze Aiblinger (1799 bis 1867) stand. So kam es, dass zunächst in München eine Blüte des Acapellagesanges herbeigeführt wurde, der im Laufe der Zeit die Messen mit Instrumentalbegleitung stark zurückdrängte.

Allmählich wurden diese Bestrebungen auch durch den Druck älterer Kirchenkompositionen gefördert. Schon in Gerbers neuem Tonkünstlerlexikon von 1812 wird die bei Kühnel in Leipzig erschienene »Musica sacra, quae cantatur quotannis per hebdomadam sanctam Romae in sacello pontificio« angeführt, eine Sammlung, welche das »Stabat mater«, die Improperien und die Motette »Fratres ego enim« von Palestrina, das »Miserere« von Bai und das von Allegri enthält. Auch scheint die um 1820 in Paris von A. Choron herausgegebene ganz ähnliche Sammlung auf Deutschland nicht ohne Wirkung geblieben zu sein; wenigstens wird sie von Thibaut erwähnt. 1818 plante das »Cäcilienbündnis« in München, eine 1747 gegründete Vereinigung kurfürstlicher Musiker, die Herausgabe alter Kirchenwerke in Lieferungen. Doch kam das Unternehmen nicht über die erste Probenummer und ein Vorwort hinaus, das unter anderen auch von Ett unterschrieben war. 1825 gab Kocher 4stimmige Kirchengesänge heraus, 1827 Tucher[1] »Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister, Anerio, Nanini, Palestrina, Vittoria«, nebenbei bemerkt, Beethoven gewidmet. 1825—41 ließ die Berliner Verlagshandlung Trautwein eine »Auswahl von Kirchenmusik« erscheinen. 1837 gab Dehn eine Sammlung weltlicher und kirchlicher Werke alter Meister heraus. 1838—40 veröffentlichte Rochlitz eine dreibändige Sammlung von Gesangsmusik der letzten drei Jahrhunderte; der erste Band enthält zahlreiche alte Kirchenstücke. Das wichtigste Sammelwerk aber, welches jetzt die Grundlage des gottesdienstlichen Acappellagesanges bildet, ist die »Musica divina« von Proske. Der erste Band erschien 1853, und nach dem Tode Proskes, 1861, wurde das Werk von Schrems, dann von Haberl fortgesetzt[2].

Die beiden letztgenannten gehören einem Kreise von Männern, meist Priestern, an, welcher die Bestrebungen Proskes fortsetzt und seinen Mittelpunkt in Regensburg hat. Es handelt sich darum, alles Unwürdige aus der Kirchenmusik zu verbannen

seitiges Verständnis der älteren kirchlichen Tonkunst besaß. Er verdarb vieles (durch willkürliche Bearbeitungen, Kürzungen etc.).

[1] In dem Seite 11, Anmerkung 3, angeführten Aufsatz von Spitta, S. 89, ist nicht ganz klar ausgesprochen, dass Tucher der süddeutschen Gruppe derjenigen Männer angehört, die sich um die Wiederbelebung der Kirchenmusik verdient gemacht haben.

[2] Vergl. »Trummer, die Musik vormals und jetzt. Frankfurt a/M. 1856«.

und sie ihrem hohen Zwecke völlig anzupassen. Mit Recht wird von dem Grundsatze ausgegangen, dass die Musik in der Kirche nicht Selbstzweck sein dürfe, sondern nur dazu da sei, die Textworte eindrucksvoller zu gestalten. Ihr Ziel suchen die Vertreter dieser Richtung teils durch eigene Kompositionen zu erreichen, auf welche wir später zu sprechen kommen, teils durch Neubelebung des Alten, soweit es ihren Prinzipien entspricht. Auch sie verwerfen im allgemeinen die Instrumente. Aber speziell auf die katholische Kirche angewendet und nicht streng formuliert, hat diese Forderung Sinn; denn einmal war der Gottesdienst, von einigen Ausnahmen abgesehen, von jeher auf dem bloßen Gesang begründet[1], und außerdem bilden die Worte der Messe einen wesentlichen Bestandteil der Liturgie, welche ganz bestimmte heilige Handlungen in sich begreift, und müssen daher möglichst deutlich und so, dass die Aufmerksamkeit nicht von ihnen abgelenkt werden kann, zum Ausdruck gelangen. Dagegen dient eine im protestantischen Gottesdienst aufgeführte Kantate, wenn sie auch nicht aus dem kirchlichen Rahmen herausfallen darf, doch mehr der Erbauung, als dass sie zu einer liturgischen Handlung gehörte, und kann daher freier gestaltet sein. Wer die Wirkung einer Instrumentalmesse innerhalb des katholischen Ritus mit derjenigen einer Acapellamesse verglichen hat, wird letzterer zweifellos den Vorzug geben.

Zu dem Regensburger Kreise, aus welchem 1868 infolge der energischen Thätigkeit Fr. Witts der »Allgemeine deutsche Cäcilienverein« hervorging, gehören von der älteren Generation noch die beiden Brüder Mettenleiter, von der jüngeren ihr Vetter C. Mettenleiter, ferner M. Haller, G. A. Weber, Fr. Könen und Andere. Jetzt ist Franz Xaver Haberl, 1840 geboren, seit 1871 in Regensburg, der Führer. Er gründete eine Schule für kirchliche Musik und gab von 1876 an den »Cäcilienkalender« heraus, welchen er seit 1885 als »Kirchenmusikalisches Jahrbuch« fortsetzt. Besondere Verdienste erwarb er sich um die Wiederbelebung der Werke Palestrinas. 1879 rief er den Palestrinaverein ins Leben und besorgte den größeren Teil der bei Breitkopf & Härtel erschienenen und 1894 vollendeten Gesamtausgabe. Dieselbe war schon 1862 von Th. de Witt, J. N. Rauch, Fr. Espagne und Fr. Commer begonnen worden. Letzterer betrieb

---

[1] Zwar haben die Forschungen der neuesten Zeit ergeben, dass man in der Kirchenmusik des 16. Jahrh. häufig Instrumente verwendete; aber sie hatten nur die Singstimmen mitzuspielen. Jedenfalls dienten sie nur zur Unterstützung unzureichender Chöre, so dass wir ein Recht haben, auf sie zu verzichten, wie es auch in der päpstlichen Kapelle geschieht. Immerhin ist daran festzuhalten, dass das 16. Jahrh. den Begriff des Acapellagesanges nicht in der Schärfe kannte, wie man bis vor kurzem glaubte.

die Herausgabe alter Kirchenmusik in großartigem Maßstab. Er veröffentlichte eine »Musica sacra XVI, XVII säculorum« in 26 Bänden, ferner 2 Bände »Cantica sacra« und »Collectio operum musicorum Battavorum säculi XVI«, 12 Bände.

Die Wiederbelebung der Niederländer begann, wie bereits gesagt und wie es natürlich war, etwas später als die der Italiener. Allerdings hatte Forkel mit der erwähnten Übertragung niederländischer Messen einen sehr frühen Versuch gemacht, der aber für die Praxis ohne Bedeutung geblieben war. Sicher gaben das Antwerpener Preisausschreiben und die beiden 1829 preisgekrönten Schriften von Kiesewetter und Fétis einen bedeutenden Anstoß zur Beschäftigung mit den Niederländern. 1838 gab Dehn die berühmten Bußpsalmen von Orlando Lasso heraus. In der Sammlung von Rochlitz finden sich bereits Sätze von Ockenheim, Hobrecht, Josquin etc. Dann folgte Commer. Eine höchst wichtige Etappe auf diesem Wege wird die Gesamtausgabe der Werke Orlando Lassos bilden, von welcher bis jetzt 10 Bände erschienen sind, die aber etwa 40 umfassen wird.

In der kirchlichen Praxis unserer Zeit stehen die Niederländer gegen die Italiener zurück. Diese Zurücksetzung ist in Bezug auf die Niederländer vor Orlando Lasso bis zu einem gewissen Grade berechtigt, da sie zwar sehr Bedeutendes leisteten, aber, indem sie die polyphone Schreibweise auf die höchste Spitze trieben und die Verständlichkeit des Textes vernachlässigten, doch keine ideale Kirchenmusik schufen. Lasso selbst dagegen verdiente einen ebenbürtigen Platz neben Palestrina.

Naturgemäß berücksichtigte man auch die Acapellawerke des 17. und 18. Jahrhunderts und zwar nicht nur diejenigen, welche, in der späteren römischen Schule entstanden, den Palestrinastil fortsetzen, sondern auch die freieren eines Lotti etc., deren Verbindung mit der übrigen Liturgie freilich schon eine losere ist. Aber ebenso natürlich war es, dass das Streben, die alte Kirchenmusik wieder in den Gottesdienst einzuführen, den von der Orgel und anderen Instrumenten begleiteten Messen und sonstigen Kirchenstücken des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht zu gute kam, da in denselben die Musik immer mehr als Selbstzweck hervortritt, indem sie immer mehr weltliche Elemente in sich aufnahm und sich immer weiter vom Zusammenhange mit den Priestergesängen entfernte. Das Wenige, was bis jetzt zur Neubelebung dieser, rein musikalisch betrachtet, zum Teil höchst bedeutenden Werke geschehen ist, haben wir den Chorvereinen und den für ihren Gebrauch bestimmten Neuausgaben zu verdanken.

Als Vororte der Pflege der älteren katholischen Kirchenmusik und namentlich des Acapellagesanges können jetzt wohl Regens-

burg, München und Mainz gelten. In Deutschland hat man auf diesem Gebiete alle übrigen Völker überflügelt.

Hatte die Wiederbelebung der älteren katholischen Tonkunst hauptsächlich in der Kirche und für dieselbe stattgefunden, so ging dagegen die Wiederbelebung der Werke J. S. Bachs keineswegs von der protestantischen Kirche aus und hat auch bis heute nur geringe Wirkung auf dieselbe ausgeübt. Diese Verschiedenheit hat ihren Grund teils darin, dass sich die Aufmerksamkeit zuerst auf Bachs Instrumentalmusik, also auf seine außerkirchlichen Werke richtete, hauptsächlich aber in dem Verschwinden des Chorgesanges aus dem protestantischen Gottesdienst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Der letztere Umstand giebt uns zum Teil die Erklärung, wieso die Werke eines Genies ersten Ranges, wie Bach, so rasch nach dessen Tode in Vergessenheit geraten konnten: der Rationalismus, welcher die Kirchenmusik ebenso wie die Ausschmückung der Kirchen nur als äußeren Zierrat betrachtete, der mit der Vernunft nichts zu schaffen habe und darum beseitigt werden müsse, griff eben immer weiter um sich und drang schließlich auch in Leipzig ein, wo Rochlitz, 1769 geboren, als Knabe doch noch die großen Passionen mitgesungen hatte. Nur die Motetten wurden durch Tradition in der Thomaskirche stets lebendig erhalten.

Übrigens war in dem weitaus größten Teile von Deutschland Bach nicht vergessen, sondern überhaupt nie bekannt geworden. Seiner äußeren Lebensstellung nach war er eben ein Kantor, wie viele andere auch, welche für fast jeden Sonn- und Feiertag eine Kirchenmusik zu schreiben hatten, die sie aber nie oder höchst selten in Druck gaben und die auch abschriftlich selten über ihren Entstehungsort hinauskam. Kretzschmar hat sich in dem »Führer durch den Konzertsaal« bemüht, alles zusammenzutragen, was auf eine Bekanntschaft mit der Matthäuspassion außerhalb Leipzigs hinweisen könnte; doch ist es verschwindend wenig und teilweise nicht einmal sicher. Seine Orgelkompositionen schrieb Bach für den eigenen Gebrauch, seine meiste Kammermusik im Dienste eines Fürsten, so dass ihm auch für diese Zweige seines Schaffens die Veröffentlichung durch den Druck fernliegen musste. Von der Fülle seiner Werke gab er nur die »Klavierübung«, das »musikalische Opfer«, »sechs dreistimmige Choralvorspiele« und »einige kanonische Veränderungen über: Vom Himmel hoch« heraus. Nach seinem Tode erschien noch »die Kunst der Fuge« und eine Sammlung seiner vierstimmigen Choräle. Das waren freilich alles wertvolle Werke, aus denen man sein Genie hätte erkennen können. Aber bei seinen Zeitgenossen war er nur als einer der größten Orgelspieler und als erstaunlich gewandter Kontrapunktiker berühmt. Dass man im

allgemeinen die Tiefe seiner Werke, soweit man sie kannte, nicht würdigte, ist begreiflich, teils weil er hinsichtlich seiner Individualität alle damaligen Komponisten, abgesehen von Händel, dessen Wirkungskreis jedoch der Hauptsache nach nicht in Deutschland lag, weit überragt, teils weil er eine musikgeschichtliche Periode abschließt. Man darf wohl sagen, dass er seinen Vorgängern, wie Christoph Bach, Pachelbel, Buxtehude verwandter ist als seinen Zeitgenossen, wie Telemann, Keiser, Hasse, Graun, welche alle damals in höchstem Ansehen standen. Der Umschwung, von welchem wir oben gesprochen haben, bereitete sich schon vor. Der Schwerpunkt des Interesses lag nicht mehr, wie wesentlich noch im 17. Jahrh., im Kirchengesang und in der Orgelmusik, sondern in der italienischen Oper und in oratorischen Werken, welche von Italien beeinflusst waren. Während die Passionen Bachs unbekannt blieben, wurde der »Tod Jesu« von Graun weit berühmt. Er kam nicht nur durch seine weiche Grundstimmung der Empfindsamkeit der Zeit entgegen, sondern zeigt auch, wie alles, was damals zur Geltung kam, schon ein gewisses Zurücktreten der Polyphonie gegen die einfach begleitete Melodie. Diese Richtung, welche wieder zu neuen Höhepunkten der Musik führte, setzten Ph. E. Bach und J. Haydn fort.

Es ist charakteristisch, das Ersterer von seinen Zeitgenossen der große Bach genannt wurde, freilich wohl mehr zur Unterscheidung von seinen Brüdern als von seinem Vater, von dem sie nicht mehr viel wussten. Zwar schrieb 1788 ein ungenannter Schriftsteller mit Begeisterung über die Klavier- und Orgelwerke Bachs und setzte die Leistungen Händels auf diesem Gebiet unverhältnismäßig herab[1]; aber er führt nur Bachs Orgelchoräle und -Trios an; die Fugen scheint er nicht gekannt zu haben. Das Lob, welches J. A. Hiller in seinen »Lebensbeschreibungen« den Werken Bachs zu Teil werden lässt, ist nicht nur oberflächlich, sondern macht auch den Eindruck der Kälte und deutet darauf hin, dass er nur Weniges kannte. In einem ganz anderen, fast überschwenglichen Ton der Begeisterung ist ein Aufsatz gehalten, den Reichardt[2] der Musik Bachs widmet. Aber es ist interessant zu beobachten, welche Modifikationen er seinem Urteil beifügt. »Hätte«, sagt er, »Bach den hohen Wahrheitssinn und das tiefe Gefühl für Ausdruck gehabt, so Händel beseelte, er wär' weit größer noch als Händel; so aber ist er nur kunstgelehrter und fleißiger; hätten diese beiden großen Männer mehr Kenntnis des Menschen, der Sprache und Dichtkunst gehabt und

[1] Im 81. Bande der von Nicolai herausgegebenen Allgemeinen Deutschen Bibliothek, S. 295.

[2] Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin, Bd. I. S. 196.

wären kühn genug gewesen, alle zwecklose Manier und Konvenienz von sich fortzuschleudern; sie wären die höchsten Kunstideale unserer Kunst und jedes große Genie, dass sich itzt nicht damit begnügen wollte, sie erreicht zu haben, müsste unser ganzes Tonsystem umwerfen, um sich so ein neues Feld zu bahnen«.

Der erste, welcher zielbewusst für die Wiederbelebung Bachs eintrat, war Forkel in seiner 1802 erschienenen Bachbiographie. Er sieht in der Wiedererweckung der Bachschen Musik eine Ehrenpflicht der deutschen Nation.

Wirklich begann man um diese Zeit, hauptsächlich wohl unter Forkels Einfluss, mit dem Druck Bachscher Werke. Von den Gesangskompositionen erschien freilich nur eine Messe und 1802 bei Breitkopf & Härtel die 8stimmigen Motetten. Dagegen wurden bei Nägeli in Zürich Klavierwerke und die Sonaten für Klavier und Violine gedruckt, in Wien die Arie mit 30 Veränderungen und 3 Sonaten für Solovioline, bei Breitkopf & Härtel Choralvorspiele für Orgel. »Das wohltemperierte Klavier«, das allerdings schon in Abschriften verbreitet war, kam 1800 in London und bei N. Simrock in Bonn heraus, einige Jahre später auch in Leipzig bei Hoffmeister & Kühnel, welche eine kritische Gesamtausgabe der Werke Bachs planten; doch erschien nur eine ansehnliche Menge Instrumentalmusik.

An die Veröffentlichung des »wohltemperierten Klaviers« knüpfte Rochlitz einen Aufsatz[1] über den Geschmack an Bachs Klaviermusik an. Darin erzählt er, wie ihm Bach anfangs völlig unverständlich blieb, wie er sich, durch die Begeisterung Mozarts für die Motetten veranlasst, wieder an ihn heranwagte, wie er es auch dann noch nötig fand, sich erst durch das Studium der Klaviersuiten Händels vorzubereiten, und wie ihm endlich allmählich das Verständnis für die einzelnen Fugen aufging. Diese Bekenntnisse zeigen deutlich, wie schwer es damals selbst Musikern werden konnte, — denn als einen solchen dürfen wir Rochlitz bezeichnen — sich in die Periode Bachs, die doch zeitlich so nahe lag, zurückzuversetzen. Das Verhältnis, in welchem Rochlitz zu Bach steht, ist überhaupt ein eigenartiges und belehrendes. Zweifellos bewunderte und verehrte er ihn; er trat für die Beschaffung einer Gesamtausgabe seiner Werke ein und begrüßte die erste Aufführung der Matthäuspassion mit Freude. Aber in einem Aufsatz über die Fuge[2] führt er als Musterbeispiele nur Fugen von Händel und Graun an, und in der Besprechung der Kantate »Ein' feste Burg«, der ersten, welche im Druck erschien — um 1822 bei Breitkopf & Härtel — meint er, zuerst sei Bach

[1] Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. Bd. II. S. 205.
[2] Rochlitz, loc. cit. Bd. I. S. 141.



der Vergessenheit anheimgefallen, um das Jahr 1800 sei er überschätzt worden, jetzt habe seine Würdigung das richtige Maß erreicht[1]. Angesichts der Thatsachen, dass von sämtlichen Kirchenkompositionen Bachs eine einzige Kantate und einige Motetten gedruckt waren und dass erst um diese Zeit mit öffentlichen Aufführungen Bachscher Werke begonnen wurde[2], erscheint uns dieser Ausspruch geradezu unbegreiflich. Doch wird er uns aus einer Zeit heraus erklärlich, in welcher ein Mann wie Weber allen Ernstes Bach und den Abt Vogler auf gleiche Stufe stellen und sagen konnte, häufig habe ein großer Geist unter einem anderen zu leiden, so Vogler unter Bach[3].

Die wahrhafte Wiederbelebung und richtige Würdigung Bachs ist in erster Linie der Thätigkeit der Dilettantenchöre zu verdanken. In der Bibliothek der Berliner Singakademie befanden sich schon vor 1800 Werke Bachs, und schon 1794 wurde mit der Einstudierung von Motetten begonnen; doch fand eine öffentliche Aufführung erst 1829 statt. Zelter, der Nachfolger Faschs als Direktor der Singakademie, war ein begeisterter Verehrer Bachs. Auch er gesteht[4] erst auf einem mittelbaren Wege zum Verständnis seiner Musik gelangt zu sein und zwar, indem ihm der Unterschied zwischen Bach einerseits und Haydn und Mozart andererseits klar wurde. Seltsamerweise stellt er auf die Seite J. S. Bachs auch Ph. Emanuel Bach, ein Zeichen, dass er in die Eigenart des ersteren noch nicht völlig eingedrungen war. Übrigens entging ihm dies selbst keineswegs; denn an einer anderen Stelle[5] nennt er Bach einen »Globus, auf dem wir alle äußerlich umherwandeln und grasen«. Später[6] fasst er ihn als Mystiker auf, der von innen nach außen wirke, und welchem Mozart, dessen Musik auch Mystisches enthalte, näher stehe als Ph. Emanuel Bach und Haydn. Wenn man auch an der Richtigkeit dieses Urteils in bezug auf Mozart und Haydn zweifeln darf, da Haydn in so manchem Adagio sicher ebenso mystisch ist, wie Mozart an gewissen Stellen der »Zauberflöte« oder in den Freimaurerkompositionen, so war doch die Unterscheidung

[1] Rochlitz, loc. cit. Bd. III. S. 361.

[2] Vereinzelte frühere Aufführungen, wie die des »Credo« der Hmoll-Messe 1786 in Hamburg (s. Magazin der Musik, herausgegeben von C. F. Cramer, II. Jahrgang, 2. Hälfte, 1786) und der 1803 vom Thomaskantor Müller unternommene Versuch der Wiedereinführung der Kantaten (s. Allgemeine Musikalische Zeitung, V. Jahrgang, S. 246) kommen kaum in Betracht.

[3] Vergl. C. M. von Weber, Ein Lebensbild, von M. M. von Weber. Bd. III. 1. Aufsatz. Darin werden die »Verbesserungen«, welche Vogler an den 4stimmigen Chorälen Bachs vorgenommen hatte, anerkennend besprochen.

[4] In seinem Briefwechsel mit Goethe. Bd. II. S. 193.

[5] loc. cit. Bd. II. S. 303.

[6] loc. cit. Bd. IV. S. 188.

J. S. Bachs von seinem Sohne und die Auffassung seiner Musik als mystisch ein bedeutender Fortschritt. Zelter sammelte alles, was er von Bachscher Musik bekommen konnte, und begründet dies mit den Worten: »denn was aus diesem Quell in die Zeit geflossen, dürfte wohl ein langes Geheimnis bleiben, da es ganz unvergleichlich ist mit dem, was ist; manchmal ist mirs dabei, als ob ich das Universum im Durchschnitte und an der einen Hälfte den Zusammenhang mit der anderen gewahrte, und ist alles nichts anderes als Musik, keine deutsche, keine italienische, aber Musik«[1]. Er suchte nicht nur durch seine Thätigkeit an der Singakademie, sondern auch im Privatkreise die Neubelebung Bachs und überhaupt der älteren Musik zu fördern. Wöchentlich wurden in seinem Hause, wie er selbst erzählt[2], Ouverturen, Doppelkonzerte, Chöre, Doppelfugen von S. Bach, Telemann, Händel, Lotti und Scarlatti aufgeführt. Er setzt hinzu, diese Werke seien aller Welt böhmische Dörfer; also war damals, 1825, das Verständnis der Bachschen Musik noch auf wenige beschränkt.

Zu denjenigen, welche schon damals in der Musik Bachs einen in seiner Art unerreichten Höhepunkt der Tonkunst erblickten, gehören unter anderen M. Hauptmann und sein Freund Franz Hauser, der spätere Konservatoriumsdirektor in München. Der erstere gehörte später zu den Begründern der Bachgesellschaft, deren Vorsitz ihm übertragen wurde. Der letztere sammelte jahrelang handschriftlich hinterlassene Werke von Bach und brachte sie in Partitur. Ein Teil dieser Sammlung wurde später bei einer Gesamtausgabe Bachs von Peters benutzt.

Weite Verbreitung und fast unbestrittene Bewunderung eroberte sich die Musik Bachs erst, seitdem am 12. März 1829 der junge Felix Mendelssohn die Matthäuspassion zum erstenmal zur öffentlichen Aufführung gebracht hatte. Als Schüler Zelters war er von Jugend auf mit Bach bekannt, und die Begeisterung für dessen Musik begleitete ihn durchs ganze Leben; später machte er namentlich die Orgelwerke bekannt, indem er sie selbst öffentlich vortrug. Seine kühne That, die Matthäuspassion, welche damals gerade hundert Jahre alt war und in eigener Handschrift Bachs auf der königlichen Bibliothek in Berlin lag, wieder ans Tageslicht gezogen und dem großen Publikum zugänglich gemacht zu haben, wurde sowohl für die Weiterentwickelung des Konzertwesens und die musikalische Bildung im allgemeinen, als auch für die schaffenden Künstler von größter Bedeutung und würde allein genügen, ihm in der Musikgeschichte

[1] loc. cit. Bd. IV. S. 293.
[2] loc. cit. Bd. IV. S. 100.

unvergänglichen Ruhm zu sichern. Ihr Erfolg war so glänzend, dass die Singakademie, welche sich das Verdienst der ersten Aufführung erworben hatte, das Werk bis zum Jahre 1891 59mal wiederholen konnte und dass es bald in allen größeren Chorvereinen Deutschlands, trotz der hohen Anforderungen, die es an die Ausführenden stellt, zu den am häufigsten gegebenen Tonschöpfungen gehörte und wohl noch lange gehören wird. Neben der Singakademie machte sich ganz besonders der »Cäcilienverein« zu Frankfurt am Main um die Matthäuspassion verdient. Er führte sie noch 1829 auf und bringt sie seit 1844 fast jährlich am Charfreitag. Schelble, der Begründer und langjährige Leiter des Vereines, hatte übrigens schon 1825, also vor Zelter, Motetten von Bach öffentlich singen lassen und machte 1828 das Publikum mit einem Teile der H moll-Messe bekannt, nämlich mit dem »Credo«, nachdem dasselbe im gleichen Jahre von Spontini in Berlin zum erstenmal aufgeführt worden war.

Es war natürlich, dass die Bewunderung, welche die Matthäuspassion hervorrief, auch das Interesse für die übrigen Werke Bachs immer mehr steigerte; so nahmen die Chorvereine allmählich nicht nur die H moll-Messe und das »Magnificat«, die Johannespassion und das Weihnachtsoratorium in ihr Programm auf, sondern auch eine Reihe von Kantaten. Am beliebtesten wurde der »Actus tragicus«, »Gotteszeit ist die allerbeste Zeit« und sodann »Bleib bei uns; denn es will Abend werden«.

Der Wiederbelebung der Bachschen Kompositionen kam man nun auch durch deren Drucklegung entgegen. Wie bereits gesagt, war die erste Kantate um 1822 erschienen. In den folgenden Jahren veröffentlichte hauptsächlich die 1820 in Berlin gegründete Verlagshandlung von Trautwein Werke von Bach, z. B. schon früh die Johannespassion. 1837 begann die Firma Peters eine Gesamtausgabe der Instrumentalwerke, welcher wir es zu verdanken haben, dass heute das Studium des wohltemperierten Klaviers, der Suiten und Inventionen, der Violinsonaten und der Orgelstücke allein schon für jeden, der sich auf dem betreffenden Instrument ausbilden will, unerlässlich ist. Später erschien bei Peters auch eine Ausgabe der Vokalwerke. Heute aber ist als die unbedingte Grundlage aller weiteren Beschäftigung mit Bachs Musik die kritische Gesamtausgabe der Bachgesellschaft anzusehen, welche 1851 begonnen wurde und jetzt vollendet ist. 1850, also hundert Jahre nach dem Tode Bachs war unter dem Vorsitze Hauptmanns die Bachgesellschaft ins Leben getreten[1]; zu ihren Mitgliedern gehörten nicht nur die bedeutendsten Musikgelehrten der Zeit, wie Haupt-

[1] Vergl. Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel. Bd. I.

mann selbst und Becker, sondern auch die ersten Komponisten, wie Spohr und Schumann, welcher in seiner Zeitschrift schon lange vorher für die Beschaffung einer Gesamtausgabe gesprochen hatte[1]. Nachdem einmal die Werke Bachs in authentischer Form durch den Druck festgelegt waren, konnten leicht Einzelausgaben und Klavierauszüge entstehen, mit deren Herstellung die Bachgesellschaft gegenwärtig beschäftigt ist und welche es ermöglichen, dass immer weitere Kreise sowohl durch öffentliche Darbietungen als durch eigenes Studium mit Bach vertraut werden und dass sich das Verständnis für seine Größe immer mehr vertieft.

Nur auf die protestantische Kirche ist die Wiedererweckung Bachs, wie bereits gesagt, noch eine geringe. Dies hängt mit der Art zusammen, in welcher man, als im 19. Jahrh. die Kirchlichkeit zunahm und der Rationalismus immer mehr verschwand, zunächst vorging, um die unkünstlerische Form, welche dieser dem Gottesdienst gegeben hatte, zu beseitigen. Die Männer, welche dies anstrebten, wie Thibaut und insbesondere Karl von Winterfeld, verlangten, in dieser Beziehung ganz in dem Bannkreis der katholischen Romantik stehend, auch für die protestantische Kirche den Acapellagesang, welcher ihnen als die einzig wahre Kirchenmusik erschien. Dieser Standpunkt tritt in dem grundlegenden Werke von Winterfeld, »Der evangelische Kirchengesang« 1843—1847 erschienen, deutlich hervor, ebenso in den Sammlungen von Kirchengesängen, welche zum Gebrauche im Gottesdienst bestimmt waren, z. B. Tuchor »Schatz des evangelischen Kirchengesanges« 1848; Weeber, «Kirchliche Chorgesänge zum Gebrauch beim evangelischen Gottesdienst aus alter und neuer Zeit«, Stuttgart 1857; «Sammlung leichter kirchlicher Gesänge zum Gebrauch in Schule und Kirche« 1858 etc. Vielleicht dachte auch Teschner, als er seit 1858 Werke von Eccard, Hassler, den beiden Prätorius etc. herausgab, an deren Verwendung in der Kirche. Von dem Gesichtspunkt Winterfelds scheint auch Friedrich Wilhelm IV. ausgegangen zu sein, als er 1843 nach dem Muster der päpstlichen Kapelle den »Berliner Domchor« gründete.

Selbstverständlich konnte diese Richtung für Bach als Kirchenkomponisten nichts thun. Aber heute nehmen wir einen anderen Standpunkt ein. Mit Recht macht Ph. Spitta[2] geltend, dass der Weg, den man zur Wiederbelebung der protestantischen Kirchenmusik eingeschlagen hatte, nicht der rechte gewesen sei; denn

[1] Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Leipzig, Wigands Verlag, 1875. Bd. II. S. 77.

[2] Ph. Spitta, Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage in »Zur Musik«. S. 29.



die Grundform der protestantisch-kirchlichen Tonkunst sei der Choral, sowohl der gesungene, als auch der auf der Orgel gespielte; auf ihm müsse sie sich daher aufbauen, wie dies bei der Musik Bachs thatsächlich der Fall sei. Spitta verlangt deshalb Einführung der Bachschen Kantaten in den Gottesdienst, wenn er auch sehr wohl weiß, dass sich dieselbe nur sehr langsam vollziehen kann. Diesen Bestrebungen, mit welchen er nicht allein steht[1], ist baldiger Erfolg dringend zu wünschen.

Je größer das Interesse für Bach wurde, um so mehr musste man sich über seine Vorgänger klar zu werden suchen und um so mehr erkannte man, dass auch von ihrer Musik vieles noch für die heutige Praxis brauchbar sei. Es ist kein Zufall, dass gerade Ph. Spitta, der Biograph Bachs, die Gesamtausgabe der Werke von H. Schütz (erschienen 1885—94), dem, wenn auch ideellen Vorläufer Bachs auf dem Gebiete der Passionsmusik, besorgte und die Orgelkompositionen Buxtehudes herausgab, an welche sich die Jugendwerke Bachs unmittelbar anschließen. Von Schütz waren schon früher einzelne Tonsätze gedruckt[2] und aufgeführt worden; aber allgemeinere Verbreitung fand er erst, seit Riedel eine Zusammenstellung aus den vier Passionen und »die sieben Worte« herausgegeben hatte (1870 und 1872). Allerdings ist namentlich in ersterem Werke den Originalen gegenüber keineswegs diejenige Treue gewahrt, welche im historischen und im künstlerischen Interesse geboten gewesen wäre; denn wenn man auch das Verfahren, vier Passionen in eine zusammenzuschmelzen, mit Rücksicht auf die praktische Verwendung gelten lassen will, so hätten doch die Recitative, welche im sog. Kollektenton gehalten und unbegleitet sind, entweder unbegleitet bleiben müssen oder die hinzukommende harmonische Unterlage musste wenigstens ihrem höchst einfachen Stil und der Gesamtstimmung des Ganzen angepasst werden. Statt dessen hat Riedel durch zu häufigen Harmoniewechsel, durch überreiche Verwendung von Vorhalten, durch Einfügung alterierter Akkorde und auch durch rhythmische Veränderung der Melodie selbst, meist Verlangsamungen, den Recitativen einen unangenehm sentimentalen Ton verliehen, welcher sowohl zu den Worten des Evangelientextes, als auch zu den Absichten des Komponisten in geradem Widerspruch steht[3]. Ein viel treueres Bild des Wesens

[1] In Berlin wurden während einiger Jahre regelmäßig Aufführungen Bachscher Werke in der Kirche unternommen. S. den S. 24, Anm. 2, erwähnten Aufsatz, S. 57.

[2] Zuerst in »Johannes Gabrieli und seine Zeit von Carl v. Winterfeld.

[3] M. Hauptmann bespricht in einem Briefe von 1858 (Briefe an Franz Hauser, Bd. II. S. 150), diese Bearbeitung, welche schon damals von dem Riedelschen Chorverein in Leipzig öfter aufgeführt wurde; er tadelt dabei in

von Heinrich Schütz giebt die Bearbeitung der »Sieben Worte«, obgleich die Aussetzung des bezifferten Basses an Willkürlichkeiten leidet.

Übrigens nimmt Schütz auch heute noch trotz der Gesamtausgabe bei weitem nicht die seiner Bedeutung entsprechende Stellung in unserem Musikleben ein. Dies mag seinen Hauptgrund darin haben, dass in Deutschland die Vokalmusik des 17. Jahrh., was ihre formale Beschaffenheit betrifft, ein Übergangsstadium bildet[1]. Von allen Seiten drangen neue Formelemente ein. Den im 16. Jahrh. bis zur höchsten Vollendung gelangten unbegleiteten Gesang hatte man im Anschluss an die Venetianer fast völlig aufgegeben; aber für die Art des Zusammenwirkens von Chor und Instrumenten hatten sich noch keine festen Prinzipien herausgebildet. Ferner kam aus Italien der Sologesang und in Deutschland selbst nahm auf Grundlage des Chorales die Orgelmusik einen mächtigen Aufschwung. Alle diese Elemente unter einander und mit dem, was sich von der alten Polyphonie erhalten hatte, zu neuen einheitlichen Formen zu verbinden, war das Bestreben des 17. Jahrh. Völlig wurde diese Aufgabe erst einerseits durch Bach, andererseits durch Händel gelöst. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass wir bei der angedeuteten Entwickelung nicht auch die Oper im Auge haben konnten, da dieselbe ihren eigenen Weg ging.

Bei der Pflege Händels im 19. Jahrh. kann man noch weniger von einer Wiederbelebung sprechen als bei derjenigen Bachs; vielmehr bedeutet sie die Einführung und Würdigung seiner Musik in Deutschland; denn hier waren diejenigen seiner Werke, welche seine eigentliche Größe ausmachen, zu seinen Lebzeiten überhaupt nicht bekannt geworden; aber von dem Augenblick an, wo man sich ihnen zuwandte, lässt sich bis nach der Mitte des 19. Jahrh. eine fortwährende Steigerung ihrer Wertschätzung und Pflege beobachten. Obgleich dieselbe schon etwa 25 Jahre nach Händels Tod begann, wurde seine Musik doch von Anfang an als eine alte[2] betrachtet. Wie würde es uns anmuten, wenn jemand die Musik Beethovens heute, 70 Jahre nach seinem Tode, als alt oder gar als antik bezeichnen wollte? Aber in diesem eigen-

---

scharfer Weise, dass alle Recitative des Evangelisten neu komponiert seien. Wenn diese Behauptung richtig ist, muss Riedel bis zur Herausgabe des Werkes einen entschiedenen Fortschritt gemacht haben, indem er sich nun doch enger an die Originale anschloss.

[1] Vergl. Ph. Spitta, »Zur Musik«. S. 84.

[2] Vergl. z. B. Briefe aus London in Reichardts »Studien für Tonkünstler und Freunde der Tonkunst« erschienen 1792. Übrigens hatte Reichardt schon in seinem »Musikalischen Kunstmagazin« zahlreiche kleinere Stücke von Händel abgedruckt und besprochen.

tümlichen Verhältnis zu Händel sehen wir wieder eine Wirkung des ungeheuren Umschwunges, welcher sich in der deutschen Musik vollzogen hatte.

Zum erstenmal in Deutschland wurde ein Händelsches Oratorium 1774 in Berlin aufgeführt, nämlich »Judas Makkabäus« in der Übersetzung von Eschenburg; bis 1780 folgte der »Messias« in verschiedenen Städten und 1779 der »Judas Makkabäus« in Wien. Alle diese Aufführungen litten an zu schwacher Besetzung der Singstimmen, die von dem starken Orchester vollständig gedeckt wurden[1].

Die Anregung, dem deutschen Publikum die Oratorien Händels mit größeren Chormassen vorzuführen, gab die Feier seines 100. Geburtstages in London und der Bericht, den Burney darüber verfasste und den Eschenburg übersetzte. Schon im folgenden Jahre, 1786, brachte J. A. Hiller in Berlin den »Messias« zur Aufführung und beschrieb dieses Ereignis in einem besonderen Schriftchen[2]. Da es damals noch keinen Chorverein gab, mussten freiwillige Sänger und Spieler von allen Seiten zusammengebracht werden; die Beteiligung war eine sehr rege. Hiller dirigierte den »Messias« auch in mehreren anderen Städten und führte mit seiner privaten Singgesellschaft in Leipzig das »Utrechter Te deum« auf, das er 1782 drucken ließ. In den »Lebensbeschreibungen« hat er für Händel zwar wärmere Worte als für Bach; aber die Bewunderung, die er für seine Musik hegte, würde, wenn man von seinem energischen Eintreten für dieselbe in der Praxis nichts wüsste, wohl kaum daraus zu erkennen sein.

Die Werke Händels konnten sich, nachdem einmal das Interesse für sie erwacht war, rasch verbreiten, da sie bereits in Originaldrucken vorlagen. Die Gesamtausgabe von S. Arnold, 1786 begonnen, kommt für öffentliche Aufführungen nicht in Betracht, da sie die Oratorien nur in einem Arrangement für Klavier, Violine und eine Singstimme bringt[3]. Einen Beweis, wie bekannt gegen Ende des 18. Jahrh. Händel in Deutschland bereits war, liefert eine Stelle in »Louise« von Voss, 1795 erschienen. Es wird erzählt, wie bei dem Pfarrer von Grünau, also auf einem Dorfe, nur von Dilettanten und unter Begleitung der Spielleute des Ortes ein Chor aus »Athalia« gesungen wird. Dabei preist der Pfarrer das Machtvolle dieser Musik. Interessant ist, dass außer

---

[1] Vergl. Ph. Spitta »Zur Musik«. S. 65.

[2] J. A. Hiller »Nachricht von der Aufführung des Händelschen »Messias« in der Domkirche zu Berlin am 19. Mai 1786«.

[3] Cf. Magazin für Musik, herausgeg. von C. F. Cramer, II. Jahrgang, 1786; 2. Hälfte, S. 1080.

Händel noch Ph. E. Bach, J. A. P. Schulz und Reichardt erwähnt[1] werden.

Sehr bald wurde die Aufführung der Händelschen Oratorien eine Hauptaufgabe der Chorvereine. Das erste Werk von Händel, welches die Berliner Singakademie öffentlich zu Gehör brachte, war das »Alexanderfest« 1807, das dann häufig wiederholt wurde, in neuester Zeit aber überall vernachlässigt wird.

Am häufigsten wurde in allen Chorvereinen der »Messias« gegeben. Auch um Händel erwarb sich neben der Singakademie der Frankfurter »Cäcilienverein« große Verdienste. Dazu traten noch die Musikfeste, welche fast ausschließlich dazu bestimmt waren, die Oratorien Händels zur Aufführung zu bringen. Schon beim zweiten derselben, das am 10. und 11. Juli 1811 in Frankenhausen stattfand, wurde das »Halleluja« und der 3. Teil des Messias zu Gehör gebracht. Bei weitem am wichtigsten wurden die niederrheinischen Musikfeste, welche 1818 ins Leben traten. Da sie zahlreiche Fremde anzogen, hatten sie weit mehr als blos lokale Bedeutung. Wieviel durch sie für Händel geschah, mögen folgende Zahlen beweisen: In den ersten 50 Jahren ihres Bestehens, 1818—1868, kamen zur Aufführung: »Messias« 5mal ganz und 2mal teilweise, außerdem das »Halleluja« öfter allein, »Samson«, »Judas Makkabäus« und »Israel in Ägypten« je 4mal, »Josuah« und »Alexanderfest« je 3mal, »Jephta«, »Salomon« und »Belsazar« je 2mal, »Deborah« 1mal; von nicht oratorischen Werken der 100. Psalm 2mal, der Psalm »O preist den Herrn« 1mal, die Cäcilienode 1mal. Dazu kommen noch einzelne Sologesänge aus den genannten Oratorien und aus anderem. Bach dagegen ist zum erstenmal 1838, dann wieder 1857 und erst von da an häufiger vertreten.

In Süddeutschland und Österreich, wo die Dilettantenchöre später aufkamen als im Norden[2], konnte naturgemäß auch Händel erst später allgemein bekannt werden. Allerdings hatte schon Mozart den »Messias«, das »Alexanderfest«, die »Cäcilienode« und anderes für die Privataufführungen bei dem Baron van Swieten bearbeitet, der seine Vorliebe für alte Musik in Berlin erworben hatte. Öffentliche Aufführungen Händelscher Oratorien fanden in Wien, abgesehen von der S. 27 erwähnten, erst seit 1806 statt.

Trotz der eifrigen Pflege der Oratorien von Händel war man bis weit in unsere Zeit noch nicht zu der Einsicht gelangt, dass man ihnen nur durch möglichst originalgetreue Wiedergabe ge-

[1] Einen anderen Beleg, wie bekannt Händel schon damals war, führt Spitta in »Zur Musik«, S. 67, an.

[2] Nach der Zusammenstellung Kretzschmars in dem Seite 13, Anm. 2, erwähnten Vortrage (S. 405) entstand der erste 1817 in Schwäbisch-Hall.

recht werden könne. Von ihrem Aufkommen in Deutschland bis fast zur Gegenwart zieht sich eine lange Reihe von Bearbeitungen, welche sie praktischen Bedürfnissen oder dem jeweiligen Zeitgeschmack anzupassen suchten Mozarts Bearbeitungen, insbesondere die des »Messias«, hatten den Zweck, für die Orgel, die bei den häuslichen Aufführungen nicht zur Verfügung stand, durch Hinzusetzung von Blasinstrumenten Ersatz zu schaffen. Seine »Messias«-Partitur erschien 1803 im Druck mit Zusätzen von J. A. Hiller; später wurde die Instrumentierung von R. Franz modernisiert und diese Gestalt des Werkes findet bis heute die meiste Verwendung. Von anderen Oratorien bearbeitete R. Franz »L'allegro«, F. Hiller »Deborah«, Mendelssohn »Salomon« etc. Völlig unhistorisch und willkürlich verfuhr Mosel in seinen zahlreichen Bearbeitungen, indem er nicht nur ganze Stellen wegließ, sondern auch größere Abschnitte zusammenzog (z. B. 32 Takte auf 8 Takte) und neues hinzufügte[1]. Gegen diese Verstümmelungen erhob sich in den 40er Jahren zunächst eine theoretische Opposition[2], welche sich allmählich auch in der Praxis geltend machte. Schon Mendelssohn war bemüht, möglichst auf die Originalgestalt zurückzugehen. Nach Blumner[3], soll E. Grell, welcher 1852—1876 Direktor der Berliner Singakademie war, die Händelschen Oratorien in ihrer ursprünglichen Form zur Aufführung gebracht haben. In neuester Zeit beginnt man endlich, sie in der Gestalt wiederzugeben, welche Chrysander auf Grund der eingehendsten Forschungen als die ursprüngliche festgestellt hat. Nach seinen Angaben macht man sogar den Versuch, die Arien mit denjenigen Verzierungen zu beleben, welche zur Zeit Händels nicht niedergeschrieben, wohl aber gesungen wurden.

Entsprechend der im Vergleich zu der Wiedererweckung Bachs früheren Einführung der Händelschen Musik in Deutschland und wohl auch infolge ihrer leichteren Verständlichkeit zeigt sich in der Litteratur über Musik sehr bald echte Begeisterung für Händel und das Bestreben, tiefer in seine Werke einzudringen. Chrysander macht auf eine Stelle in den erwähnten »Studien« von Reichardt aufmerksam, an welcher es unter den Nachträgen zu dem ersten Tonkünstlerlexikon von Gerber heißt, allein die Trauerhymne genüge, um einem angehenden Musiker alles zu offenbaren, was zum Komponieren gehöre. Rochlitz gab eine ausführliche Analyse des »Messias«[4] und sprach darin den Wunsch aus, dieses Werk möge zum Gemeingut der deutschen

[1] Vergl. Handschriftenkatalog der Wiener Hof- und Staatsbibliothek cod. mus. I.

[2] Vergl. Allgemeine Musikalische Zeitung, 46. Jahrg., S. 545 ff. u. 561 ff.

[3] Blumner, »Geschichte der Berliner Singakademie«, S. 144.

[4] Rochlitz, loc. cit. Bd. I. S. 227.

Nation werden, wie es die »Zauberflöte« sei. Zelter schreibt nach einer Aufführung des »Alexanderfestes«, er begreife nicht, wie man ohne solche Musik leben könne. Besonders häufig kommt er auf den »Messias« zu sprechen, über welchen er 1805 oder 1806 eine Recension veröffentlicht hatte. Durch ihn und Rochlitz angeregt, ließ sich Goethe das Werk nicht nur auf dem Klavier vorspielen, sondern nahm sogar selbst die Partitur vor, um einen möglichst deutlichen Begriff zu gewinnen. Den Höhepunkt der schriftlich niedergelegten Verehrung für Händel bilden die große Biographie von Chrysander, die noch nicht vollendet ist und die Schrift von Gervinus »Händel und Shakespeare«.

Obgleich infolge der Bemühungen der deutschen Händel-Gesellschaft und insbesondere Chrysanders jetzt eine kritische und authentische Gesamtausgabe der Werke Händels vorliegt[1], ist seit etwa 30 Jahren ein Rückgang in der praktischen Pflege der Händelschen Chorwerke zu beobachten. Vielleicht liegt der Grund hierfür in der immer weiteren Ausbreitung der Musik Bachs. Eine gleichmäßige und ihrer Bedeutung würdige Stellung könnten beide Meister einnehmen, wenn Bach wieder in die protestantische Kirche einzöge und dadurch im Konzertsaal für Händel Raum geschaffen würde. In allerneuester Zeit hat man sich mit Erfolg der Aufführung seiner Instrumentalkonzerte zugewandt, während seine Klaviermusik, die freilich aufs Haus beschränkt bleiben müsste, aber hier sehr wertvoll wäre, und seine übrige Kammermusik noch immer vernachlässigt wird.

Noch weit mehr gilt dies von seinen und Bachs Vorläufern auf diesem Gebiete. Wie für die Vokalmusik, so war das 17. Jahrh. auch für die Instrumentalmusik eine Übergangsperiode und zwar gleichmäßig in Deutschland, Frankreich und Italien. Es war die Zeit, in welcher die Suite vorherrschte, deren lockeres Gefüge nicht eigentlich als eine fertige musikalische Form gelten kann und in welcher sich Sonate und Konzert in ihren Grundzügen allmählich entwickelten. Zu den Schwierigkeiten, welche die Musik auf einer derartigen Entwickelungsstufe ihrer Neubelebung entgegensetzt, kommt noch der Umstand, dass die musikhistorische Erforschung des 17. Jahrh. erst vor verhältnismäßig kurzer Zeit in Angriff genommen wurde. Immerhin ist schon heute ein ansehnliches Material zu Tage gefördert. Vollständig zugänglich sind die Werke Corellis, des klassischen Meisters der Violinmusik jener Periode[2]. Weitere Violinmusik ist neu gedruckt in der

---

[1] Die von der britischen Händel-Gesellschaft in den 40er Jahren veranstaltete ist ebenso wie die Arnolds nicht fehlerfrei.

[2] Sämtliche Werke Corellis, herausgegeben von Chrysander und Joachim bei Augener in London.

hohen Schule von Ferdinand David und in den Vorstudien zu derselben, ferner in einer Sammlung von Gustav Jensen[1] und in den Beilagen zu Wasielewskis: »Die Violine im 17. Jahrhundert.« Dazu kommen noch verschiedene französische Sammlungen, so: »Pièces diverses« von Deldevez und die Beispiele, welche Alard in seinem »cours de violon« bringt, und eine Anzahl von Einzeldrucken, so namentlich die der Sonaten von Fr. Veracini bei Breitkopf & Härtel, Senf und Simrock. Weniger gut ist es mit der Neubelebung der Klaviermusik bestellt. Zwar existieren Gesamtausgaben der Klavierwerke von Fr. Couperin und von Rameau[2], dagegen sind die meisten deutschen Klaviermeister, noch fast völlig unzugänglich. Nur von Jakob Frohberger, dem bedeutendsten unter ihnen, liegen jetzt sämtliche erhaltene Klavierwerke im Neudruck vor[3].

Wenn auch in der Öffentlichkeit weniger beachtet, als die Wiedererweckung eines Palestrina, Händel, Bach, so doch von nicht geringerer Bedeutung war und ist die Wiederbelebung der weltlichen Chormusik des 16. Jahrh. und zum Teil in Verbindung damit diejenige des älteren Volksliedes. Zu der Beschäftigung mit dem weltlichen Gesang des 16. Jahrh. wurde man von verschiedenen Seiten hingedrängt. Die niederländischen und deutschen Komponisten pflegten das weltliche Lied und etwa seit der Mitte des Jahrhunderts das Madrigal nicht weniger als Messen und Motetten, und wenn sich auch in Italien die einen mehr der kirchlichen, die anderen mehr der weltlichen Komposition zuwandten, so besitzen wir doch auch von einem Palestrina weltliche Madrigale und einer der berühmtesten Madrigalisten, Luca Marenzio, genoss gleichzeitig als Kirchenkomponist hohes Ansehen. Auch stilistisch standen sich kirchliche und weltliche Musik nahe, zumal die Zeit noch nicht allzufern lag, in welcher der Kontrapunkt aus der weltlichen Tonkunst in die Kirche eingedrungen war[4]. Ebenso eng, wenn nicht noch enger, ist der Zusammenhang der sich neu entwickelnden protestantischen Kirchenmusik mit dem weltlichen Gesang und auch die protestantischen Komponisten schrieben für Kirche und Welt. Ohne die Kenntnis des weltlichen Gesanges war also das volle historische Verständnis der katholischen und protestantischen Kirchenmusik unmöglich; endlich konnte auch die Reform der Musik,

---

[1] G. Jensen, klassische Violinmusik bei Augener in London.

[2] Erstere, von Brahms redigiert, bei Augener erschienen (die Konzerte sind nicht neu gedruckt), letztere, von Riemann herausgegeben, bei Steingräber.

[3] Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

[4] Trotzdem ist es nicht richtig, wie es häufig geschieht, überhaupt jeden Unterschied zwischen der kirchlichen und der weltlichen Musik des 16. Jahrh. zu läugnen.

welche sich um 1600 vollzog und welche die Herrschaft der Monodie und die Oper brachte, ohne diese Kenntnis nicht ausreichend begriffen und in ihre Anfänge zurückverfolgt werden. Dies erkannte wohl zuerst Kiesewetter und berücksichtigte deshalb in einer Schrift, welche die Entstehung der Oper klar legen sollte[1], auch den Chorgesang des 16. Jahrh. Allerdings ist derselbe in den Musikbeilagen, dem Plane des Ganzen entsprechend, nur mit verhältnismäßig wenigen Beispielen vertreten und zudem konnte die Kenntnis Kiesewetters doch nicht anders als lückenhaft sein; so weiß er über das deutsche Lied so gut wie nichts zu sagen.

Immerhin erkannte man früh, welchen Schatz künstlerisch vollendeter Gesangsmusik uns das 16. Jahrh. in seinen deutschen Liedern, Chansons und Madrigalen hinterlassen hat und dass diese ebensogut wie die kirchlichen Kompositionen verdienten, der Gegenwart zugänglich gemacht zu werden. Schon 1834 hatte Winterfeld einige wenige Madrigale von Marenzio und dem Fürsten von Venosa veröffentlicht[2]. Dann war Dehn mit der (Seite 15) erwähnten Sammlung kirchlicher und weltlicher Gesänge gefolgt. Teschner, der sich namentlich um den Neudruck geistlicher Kompositionen von Hassler, Eccard, den beiden Prätorius etc. verdient machte, ließ auch »zwölf altdeutsche vierstimmige Lieder« erscheinen[3], darunter einige von Senfl. 1861 lieferte J. J. Maier eine Sammlung englischer Madrigale. Die 1875 von J. Renner herausgegebene »Auswahl deutscher Madrigale«[4] steht im Zusammenhang mit dem Regensburger Madrigalverein, welcher im Anschluss an Proskes Bestrebungen auf kirchenmusikalischem Gebiet ins Leben getreten war, welcher aber bis jetzt außer dieser Sammlung nichts veröffentlicht hat. Dagegen verdanken wir der »Gesellschaft für Musikforschung« bereits drei der wichtigsten Liedersammlungen des 16. Jahrh. in Neuausgaben, nämlich die von Öglin, Ott und Fink[5]. 1881 veröffentlichte Wüllner den 3. Band seiner »Chorübungen der Münchener Musikschule«, welcher nach bereits vorhandenen Neudrucken zahlreiche Lieder des 16. Jahrh. bringt, also unverkennbar den Zweck verfolgt, die ausübenden Musiker mit diesen Werken bekannt zu machen und

[1] Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stiles und den Anfängen der Oper. Leipzig 1841.

[2] Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter.

[3] Erschienen bei Heinrichshofen, Magdeburg.

[4] Erschienen Regensburg, Pustet.

[5] »Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des 15. und und 16. Jahrh.« Öglin, Bd. IX; Fink, Bd. VIII und Ott, Bd. I—IV der »Publikation«.

ihre Pflege in der heutigen Musikpraxis zu fördern[1]. Leider ist dieselbe bis jetzt noch kaum über die ersten Anfänge hinausgekommen, obgleich, wie wir gesehen haben, schon manches leicht zugängliche Material vorhanden ist.

Beschäftigte man sich einmal mit der Musik des 16. Jahrh., so musste die Aufmerksamkeit notwendig auch auf das Volkslied gelenkt werden. Wie ursprünglich der Kontrapunkt darin bestand, zu einer gegebenen Melodie eine oder mehrere neue hinzuzusetzen, so waren auch damals noch die meisten Messen von einem cantus firmus durchzogen, welcher bei den Niederländern und Deutschen vielfach eine, wenn auch nach dem jeweiligen Bedürfnis veränderte Volksmelodie war. Die Komponisten weltlicher Gesänge erblickten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ihre Hauptaufgabe darin, Volksmelodien mit kontrapunktierenden Stimmen zu versehen. Endlich war der Volksgesang eine der wichtigsten Quellen des protestantischen Chorales. Zu diesen speziell musikhistorischen Motiven kommt noch das seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts erwachte Verständnis für das Volkslied überhaupt. Das Interesse für Volkslieder aller Zeiten und Völker war in Deutschland durch Herder erweckt worden. Aber weder er noch seine Anhänger, wie der junge Göthe und die Göttinger Dichter, berücksichtigten die Melodien, ebensowenig die großen Volksliedersammler unter den eigentlichen Romantikern, Arnim und Uhland. Dagegen veröffentlichte von der Hagen im 4. Band seiner Ausgabe der deutschen Minnesänger, deren Poesie zwar keine eigentliche Volkspoesie ist, aber zahlreiche Berührungspunkte mit derselben aufweist, die sog. Jenensische Handschrift[2], welche außer dem Text auch Noten enthält. Thibaut war ein eifriger Volksliedersammler, wobei es ihm hauptsächlich auf die Musik angekommen zu sein scheint. Von höchstem Wert sind die umfassenden Sammlungen, welche Ludwig Erk, 1807 geboren, anlegte und welche jetzt Böhme zu einem neuen großen Sammelwerk vereinigt. Nur ist zu bedauern, dass darin die Lieder nach ihrer textlichen und nicht nach ihrer musikalischen Zusammengehörigkeit geordnet sind; denn für die Textgeschichte des Volksliedes ist schon sehr viel geschehen, während es musikgeschichtlich noch wenig erforscht ist.

Ein anschauliches Bild von dem Zustande des Volksliedes in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., d. h. von seiner Erhebung in die eigentliche Kunstsphäre durch die Kontrapunktiker giebt uns R. v. Lilienkron in seinem Buche »Deutsches Leben im Volkslied um 1530«[3].

[1] Erschienen München bei Theodor Ackermann.
[2] Vergl. auch Faksimile-Ausgabe 1895.
[3] 13. Band der »deutschen Nationallitteratur« von Kürschner.

Dass Lieder, welche einmal aufgehört haben, im Volke gesungen zu werden, jemals wieder lebendige Volkslieder werden könnten, ist kaum zu erwarten; aber gleichsam als ein Zweig der Kunstmusik können sie ihre erfrischende und belebende Wirkung doch ausüben. So z. B. hat Brahms mit seinen Bearbeitungen zahlreicher Volkslieder der Musikpflege in Haus und Konzertsaal einen bedeutenden Dienst erwiesen.

Zum Gebiete des Volksliedes gehört sowohl seinem Gebrauch als großenteils seiner Entstehung nach auch der protestantische Kirchenchoral. Das Interesse für denselben wuchs im Laufe des 19. Jahrh. immer mehr. Zu den Chorälen in gleichlangen Noten, welche der Rationalismus allein geduldet hatte, traten allmählich wieder rhythmische Choräle und auch solche in ungeradem Takt. 1818 erschien die Schrift von Franz: »Über die älteren Kirchenchoräle« und 1821 der »Choralgesang zur Zeit der Reformation« von Mortimer. Letzteres Werk sucht nicht nur die Eigenart der alten Choralmelodien zu erklären, sondern es strebt auch Verbesserung des Gemeindegesanges an, indem es empfiehlt, die Schuljugend das wahre Singen zu lehren und an Melodien in den Kirchentonarten zu gewöhnen.

Ein grundlegendes Werk ist die achtbändige »Geschichte des Kirchenliedes« von Koch (zuerst 1847, in 3. Auflage 1866—76 erschienen). Es ist selbstverständlich, dass die Wiederbelebung und die historische Erfassung der älteren Musik zu einander in engster Wechselwirkung stehen, dass sie sich gegenseitig fördern. Deshalb durften die hauptsächlichsten musikgeschichtlichen Werke des 19. Jahrh., welche sich mit älterer Tonkunst beschäftigen, nicht unerwähnt bleiben. Hinzuzufügen haben wir noch die »Biographie universelle« von Fétis, die Werke Kiesewetters und die Musikgeschichte von Ambros, seit Forkel der erste und bis jetzt wohl einzige deutsche, wahrhaft wertvolle, wenn auch Fragment gebliebene Versuch, die Entwickelung der gesamten Musik darzustellen. Dieser Umstand, sowie die eingehenden, überall bis auf die ältesten erreichbaren Quellen zurückgreifenden Forschungen, welche Ambros anstellte, und der glänzende Stil, welcher dem Werke eine über Fachkreise hinausgehende Verbreitung verschaffte, sichern ihm dauernden Wert, wenn es auch heute im einzelnen überholt ist und deshalb umgearbeitet werden musste[1] und wenn auch für eine wirklich

[1] Die Umarbeitung des 2. Bandes, mit welchem die Musikgeschichte des Mittelalters beginnt, wurde von H. Reimann, die des 3. Bandes von O. Kade besorgt. Beide prüften die von Ambros benutzte Litteratur nach und verwerteten die Resultate der neuesten Forschungen (in besonders verdienstlicher Weise Reimann). Der 4. Band, welcher Fragment blieb, hat keine Umarbeitung erfahren.

ausreichende Musikgeschichte das notwendige Material auch noch nicht entfernt vorhanden ist. Ein ganz besonderer Wert des Werkes liegt in der Beispielsammlung aus der Musik des 15. und 16. Jahrh. in moderner Notation, welche Ambros selbst anlegte und welche jetzt, von O. Kade erheblich vermehrt, den 5. Band der neuesten Auflage anfüllt und zur Einführung in die erste Blütezeit der Mehrstimmigkeit sehr geeignet ist. Schließlich heben wir noch das »Handbuch der Musikgeschichte« von A. von Dommer, erschienen 1868, hervor, welches zwar von geringerem Umfange, aber durch die selbständigen Forschungen des Verfassers doch von großer Wichtigkeit ist.

Treten wir nun an unser eigentliches Thema heran, an die Untersuchung der Einflüsse, welche die ältere Tonkunst auf die deutschen Komponisten des 19. Jahrh. ausübte, so drängt sich uns unwillkürlich die Frage auf, ob sie denn auf die Klassiker völlig ohne Wirkung gewesen sei. Der Einfluss, welchen sie auf diese übte, ist ein sehr bedeutender. Haydn hätte die »Schöpfung« und die »Jahreszeiten« nicht geschrieben, wenn er nicht Händels Oratorien gekannt hätte, welche ihm teils in Wien bei dem Baron van Swieten, hauptsächlich aber in England zugänglich werden konnten. Außer der allgemeinen Anlage ist wohl das wichtigste, was er ihnen entnahm, die sog. Tonmalerei und, was damit eng zusammenhängt, die eigentliche oratorienhafte Behandlung der Chöre, d. h. eine solche, welche im Anschluss an einen äußeren, im Text gegebenen Vorgang die Stimmung, welche diesem zu Grunde liegt, musikalisch zum Ausdruck bringt; man denke beispielsweise an den Winzerchor in den »Jahreszeiten«.

Wie bedeutsam der Einfluss der alten Meister auf Mozart war, lässt sich schon aus dem Umstande entnehmen, dass Jahn demselben ein ganzes Kapitel seiner Biographie widmet[1]. Mozart lernte seit seiner Übersiedelung nach Wien 1781 durch den Baron van Swieten Werke von Bach und Händel kennen, welche einen so nachhaltigen Eindruck auf ihn machten, dass er sich zunächst in Studienkompositionen in ihren Stil einzuarbeiten suchte. Er schrieb mehrere Fugen und sogar eine Suite[2], welche Form damals schon nicht mehr im Gebrauche war; die Ouverture derselben ist streng nach Händelschem Muster gebaut; die Allemande mit ihrer tief ernsten Stimmung zeigt deutlich die Einwirkung der Klaviermusik Bachs. Mit vollem Recht macht Jahn darauf aufmerksam, dass alle Werke Mozarts in gebundenem Stil selbständigen künstlerischen Wert haben. Zum Teil zeigen sie echt

[1] Otto Jahn, W. A. Mozart. Bd. III. S. 351 ff.
[2] W. A. Mozart, Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel. Serie XXII, S. 28.

Mozartsche Züge, welche aber niemals zu Stilwidrigkeiten führen, und selbst da, wo die Individualität Mozarts zurücktritt, wie in der Gmoll Fuge[1], welche eine sog. abstrakte Fuge zu sein scheint, ist der musikalische Wert der Themen und ihrer Durchführung ein hoher. Zu den Studienwerken kann man auch das große Fragment der Cmoll Messe[2] rechnen, welches 1782 in Wien entstand; in manchen Teilen unterscheidet es sich durch den entschiedenen Anschluss an Bach und die dadurch bedingte Kongruenz von Text und Musik in der auffallendsten Weise von dem, was Mozart früher für die Kirche geschrieben hatte. Solche Teile sind namentlich der 1. Chor des »Kyrie« und im »Gloria« das Duett »Domine Deus« und der sich daran anschliessende Chor »Qui tollis«. Mit welcher Meisterschaft Mozart später den strengen Stil zu behandeln wusste, ist aus den Schlussfugen der Cdur Symphonie, aus der Ouverture zur »Zauberflöte« und aus dem »Requiem« allgemein bekannt. Infolge der Bearbeitungen Händelscher Oratorien, welche Mozart etwa in den Jahren 1788 und 1789 für van Swieten angefertigt hatte, zeigen sich in dem »Requiem« auch äußerliche, jedoch stets frei ausgenützte Anlehnungen an Händel. Unter den früheren Werken Mozarts steht dem »Requiem« dem Stile nach die Cmoll Messe am nächsten, und Jahn meint, es habe Mozart in Wien nur an Gelegenheit gefehlt, diese Art der Kirchenmusik ausgiebiger zu pflegen. Er weist aber darauf hin, dass das Studium der Alten auch für Mozarts Werke im nicht gebundenen Stil fruchtbringend gewesen sei; seine Harmoniefolgen seien kühner, seine Ausdrucksweise sei herber geworden; wir erinnern nur an die Einleitung des Streichquartetts in Cdur[3].

Bei Beethoven, welcher schon in Bonn als Schüler Neefes das »Wohltemperierte Klavier« genau kennen lernte, macht sich dennoch der Einfluss der Alten im wesentlichen erst in seiner letzten Periode geltend; in dieser Zeit, als er sich immer mehr in sich konzentrierte, konnte er von selbst auf die Polyphonie als auf den idealsten Stil der Musik und damit auf das Studium Bachs geführt werden, das er in den letzten Jahren seines Lebens eifrig betrieb. Auch für Händel hegte er die höchste Verehrung. Die polyphone Schreibweise gehört zu den spezifischen Merkmalen seiner letzten Werke und trägt viel dazu bei, ihnen ihren eigenartig tiefen Charakter zu verleihen. Im einzelnen zeigt sich die Einwirkung der alten Meister mehr in seiner Instrumental- als in seiner Gesangsmusik; denn in letzterer, also in der Missa solemnis

[1] Gesamtausgabe. Serie XXII, S. 34.
[2] Gesamtausgabe. Serie XXIV, Suppl. Nr. 29.
[3] Gesamtausgabe. Serie XIV.

und in der neunten Symphonie, bildete er sich gleichsam eine neue Art, polyphon zu schreiben. Weder werden, wie häufig bei Bach, Chor und Orchester als selbständige Organe behandelt, noch schließt sich, wie meist bei Händel, das Orchester eng an den Chor an, sondern es werden, da Beethovens Schreibweise häufig mehr motivisch als thematisch ist, die Singstimmen wie die Instrumente zur Verarbeitung der Motive verwendet, daher auch ihre instrumentale Behandlung. Bei dieser Verschiedenheit der Beethovenschen von der alten Polyphonie ist die Annahme Kretzschmars[1], Beethoven habe schon durch Neefe ältere Messen und vielleicht sogar diejenigen Bachs kennen gelernt, nicht notwendig; Kretzschmar sagt selbst, in der Missa solemnis sei manches mehr deklamiert als melodisch, was bei Bach und Händel nur höchst vereinzelt vorkommt.

Für einige wenige Stellen ist man versucht, eine Einwirkung des Palestrinastiles anzunehmen, so in der großen Messe für den Anfang des »et resurrexit«, welchen der Chor ohne Begleitung vorträgt, und im letzten Satz der neunten Symphonie für die Worte: »und der Cherub steht vor Gott«, »diesen Kuss der ganzen Welt« und »Ahnest du den Schöpfer, Welt?« — Das gemeinsame und charakteristische aller dieser Stellen ist die Fortschreitung in fast durchweg reinen Dreiklängen und die Nebeneinanderstellung nicht verwandter Dreiklänge. Beides gehört bekanntlich zu den wesentlichen Merkmalen des Palestrinastiles, nur dass man bei demselben, streng genommen, nicht von Dreiklängen und Dreiklangsfortschreitungen sprechen darf, sondern nur von Harmonien und Harmoniefolgen, welche sich aus der kontrapunktischen Führung der einzelnen Stimmen ergeben. Werke Palestrinas und seiner Schule konnte Beethoven aus den früher erwähnten Sammlungen[2] von Burney, Kühnel, und Choron kennen lernen[3]. Doch ist es auch möglich, dass er durch gewisse Wendungen, welche sich bis in die Kirchenmusik seiner Zeit erhalten haben mochten, oder durch gewisse Formeln des liturgischen Chorgesanges zu jener eigenartigen Schreibweise angeregt wurde, welche, wenn sie sich, wie in der neunten Symphonie, von einer modern gehaltenen Umgebung abhebt, ganz besonders zum Ausdruck des Mystischen geeignet ist und seitdem häufig in diesem Sinne verwendet wurde.

In Beethovens letzten Instrumentalwerken lassen sich die Einflüsse der älteren Musik noch weit mehr ins einzelne ver-

---

[1] Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, Bd. II, bei Besprechung der Missa solemnis von Beethoven. S. 166 ff.

[2] Siehe S. 11 und 15.

[3] Die Sammlung von Tucher erschien erst 1827, also im Todesjahre Beethovens.

folgen. Es ist schon auffallend, dass er in drei seiner letzten fünf Klaviersonaten Fugen bringt, während doch bis dahin in der Sonatenform, welche seit Haydn die herrschende war, die Fuge nur verhältnismäßig selten zur Anwendung kam. Ebenso führte er sie ins Streichquartett ein. Manche seiner Fugen wären ohne seine Kenntnis des »Wohltemperierten Klaviers« wohl nicht entstanden, z. B. die Fugierung im 1. Satze des Fdur Quartetts, op. 59, welches freilich einer früheren Periode angehört, und die Fuge, mit welcher das Cismoll Quartett. op. 131 beginnt; diese hat nicht nur in der düsteren Stimmung, sondern sogar im Thema mit der Cismoll Fuge im 1. Teil des »Wohltemperierten Klaviers« Ähnlichkeit. Andere Fugen lassen keine unmittelbaren Vorbilder erkennen. Als höchste Leistung der polyphonen Kunst Beethovens innerhalb der Instrumentalmusik ist wohl die Fuge der Sonate op. 110 zu betrachten, wogegen nicht zu leugnen ist, dass die Fuge der Sonate op. 106, sowohl was Erfindung als auch was die Klangschönheit betrifft, stark abfällt. Auch in nicht fugierenden Sätzen findet sich häufig kontrapunktische, insbesondere imitierende Schreibweise, so in den Scherzi der Sonaten op. 101 und 110, im 1. Satz der Sonate op. 111 etc.

So bedeutend der Einfluss der alten Meister auf die Klassiker auch ist, so wissen wir doch aus dem Vorausgegangenen, dass ihre Berührung mit der älteren Musik im wesentlichen nur eine zufällige sein konnte, während es bei einem Komponisten der späteren Zeit fast undenkbar ist, dass diese Berührung ausgeblieben sein sollte. Das giebt uns das Recht, die Klassiker aus unserer näheren Untersuchung auszuscheiden; ihr Verhältnis zu den alten Meistern müsste bei Besprechung ihrer Werke klargelegt werden, während dasjenige der Komponisten des 19. Jahrh. zu denselben von der Thatsache der Wiederbelebung der älteren Musik aus begriffen werden muss.

Wie Haydn und Beethoven, so ragen auch andere sehr bedeutende Komponisten in die Zeit der Wiederbelebung der alten Musik hinein, welche trotzdem für uns nicht in Betracht kommen; es sind hauptsächlich Weber, Spohr und Schubert. Weber hätte trotz seines frühen Todes von der älteren Musik berührt sein können, da er meist in Norddeutschland lebte. Aber er war in erster Linie Dramatiker und, obwohl er auch Messen komponierte, lag ihm die kontrapunktische Schreibweise ziemlich fern. Zudem mag ihn der Einfluss Voglers an der unbefangenen Würdigung manches Alten gehindert haben, eine Vermutung, welche sein oben angeführter Ausspruch über Bach nahe legt. So kommt es, dass in seinen Werken wohl keine Einwirkung der Alten zu entdecken ist. Spohr hatte von Anfang an eine ganz bestimmte Eigenart, die er niemals aufgab, eine schwärmerische, romantisch-dämmer-

hafte Weichheit, welche sich auch in seinen Chorwerken geltend macht und eine Einwirkung der älteren Musik nicht zuließ. Zwar hat Spohr eine »historische Sinfonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitalter« geschrieben. Der erste Satz trägt die Überschrift: »Bach-Händelsche Periode, 1720«. Aber wie schon die ganze Zusammenstellung eine Gestaltung nach rein musikalischen Prinzipien ausschließt und daher äusserlich bleibt, so ist es ihm auch im ersten Satze nicht gelungen, die gewählte Form mit einem künstlerischen Inhalte zu erfüllen. Man kann hierüber nicht treffender urteilen, als es M. Hauptmann, im übrigen ein warmer Verehrer der Spohrschen Musik, thut, wenn er sagt: »Spohr kann eben den Bach und den Händel nur vorstellen, wie sie ihm vorkommen: fugiert und altväterisch; hätte er den Begriff ihrer Größe, würde er es wohl mit seinen Mitteln eben in dieser Sphäre nicht unternehmen wollen«[1]. Auch bei Schubert ist eine Einwirkung der älteren Musik nicht zu erwarten, da es, wie wir wissen, in Wien wenig Gelegenheit gab, alte Tonwerke kennen zu lernen, und da er, unbekümmert um das, was in der Welt vorging, nur seiner eigenen unerschöpflichen Produktivität lebte. Zudem fühlte er, der schon viel für die Kirche geschrieben hatte, noch in seinem 31. Jahre das Bedürfnis, Unterricht im Kontrapunkt zu nehmen.

Die ersten Komponisten, bei welchen der Einfluss der früheren Tonkunst klar hervortritt, waren übrigens älter als Schubert und mit Spohr und Weber ungefähr gleichalterig. Es waren Ett und Aiblinger, welche nicht nur durch Einführung des Alten, sondern auch mit eigenen Kompositionen die katholische Kirchenmusik zu reformieren suchten. Als Künstler weit unter den eben genannten stehend, hatten sie dagegen enge Beziehungen zur Kirche, welche ihre alten Meister niemals vollständig vergessen hatte, und verfolgten mit ihren Werken weniger rein musikalische, als kirchliche Zwecke. Mit ihren Kompositionen und mit denjenigen ihrer Nachfolger wollen wir uns zunächst beschäftigen.

[1] Hauptmann, Briefe an Hauser. Bd. I. S. 278.

II. Einfluss der älteren Tonkunst auf die Vokalmusik des 19. Jahrhunderts.

A. Geistliche Musik.

a) Gottesdienstliche.

Dass sich die zu Anfang des 19. Jahrhunderts hervortretenden Reformbestrebungen auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik nicht auf die Wiederbelebung der alten Meister beschränkten, sondern sich auch in neu entstehenden Tonwerken aussprachen, wurde schon von den Zeitgenossen bemerkt. So erzählt Rochlitz unter dem Titel »Neu-Altes«[1], es lägen ihm von drei verschiedenen modernen Autoren, deren Namen er leider verschweigt, drei Kirchenkompositionen vor, welche alle darauf ausgingen die Alten nachzuahmen. Er verwirft dieses Streben keineswegs, giebt aber denjenigen, welche in dieser Richtung arbeiten wollen, drei Ratschläge, die auch uns bei unseren weiteren Untersuchungen zur Richtschnur dienen können. Sein erster Rat lautet: »Hütet Euch, zu lang zu werden, nicht nur »der Zeitdauer nach, sondern auch und mehr noch nach Maßgabe »dessen, was Ihr künstlerisch auszusprechen in Euch tragt. Jede »Form, worin jemand etwas ausspricht, sei es künstlerisch, dichte»risch, rednerisch, jede Form, die nicht unmittelbar durch den »Inhalt und unsere Begeisterung für ihn uns gleichsam auf»gedrungen wird, von ihm uns aufgedrungen sich wie von selbst »in unserem Inneren erzeugt, sondern durch den Verstand aus »Vorbildern abgenommen, durch mühsamen Fleiß eingeübt und »nun in Begeisterung für sie, die Form, angewendet wird, ver»leitet leicht zu jener Not des Überflusses, wie sich Yorick treff»lich ausdrückt, und zwar nach beiden angegebenen Beziehungen.« Weiter verlangt Rochlitz, dass man die Stilarten der verschiedenen Epochen nicht vermische, und endlich, dass man die harmonische Leere durch Bindungen und durch »schwunghafte Selbständigkeit der Stimmen« vermeide.

So richtig es auch ist, dass im wahren Kunstwerk die Form durch den Inhalt bestimmt und mit ihm unmittelbar gegeben erscheinen muss, so hätte Rochlitz doch betonen sollen, dass das Zurückgehen auf die alten Formen gerade in der katholischen Kirchenmusik nichts Willkürliches ist, sondern die Rückkehr zu dem bedeutet, was der Natur dieses besonderen Gebietes am

[1] Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. Bd. III, S. 350.

meisten entspricht. Inwiefern dies der Fall ist, haben wir früher bereits angedeutet und werden weiter unten darauf zurückkommen. Ob und wieweit freilich die modernen Komponisten vermochten, die an sich berechtigten Formen mit einem entsprechenden Inhalte zu erfüllen, ist eine andere Frage, deren Entscheidung im Laufe unserer Untersuchung angestrebt werden soll.

Auch war man sich zunächst keineswegs darüber klar, wieweit man in der Verwendung des Alten gehen solle. Das gesamte Schaffen Kaspar Etts für die Kirche ist durch diese Unklarheit charakterisiert. Er übernahm zwar von den Alten den Acapella-Gesang, machte ihn aber nicht zum Prinzip, sondern schrieb auch Messen mit Orchesterbegleitung, ganz in dem hergebrachten Stil.

Die Form der Messe war ihm, sowie allen, welche wirklich für den gottesdienstlichen Gebrauch schreiben wollen, durch den Text und die liturgische Einteilung desselben in den Grundzügen gegeben. Die Vereinigung des »Sanctus« und »Benedictus« zu einer Nummer, die sich in seiner großen Ddur-Messe findet, ist nur eine Ausnahmeerscheinung und kommt in Acapella-Messen wohl überhaupt nicht vor.

In diesen ist, wenn man von dem Mittel der Doppel- und Mehrchörigkeit absieht, das in unserer Zeit verhältnismäßig selten zur Anwendung kommt, der Spielraum für verschiedenartige Gliederung der einzelnen Teile geringer als in den Instrumentalmessen; denn der Wechsel von Chor und Solostimmen, wie er hier häufig ist, kommt wohl hie und da in kleineren Werken für Acapella-Gesang, nicht aber in Messen vor. Daher haben in fast allen Acapella-Messen und auch in denjenigen Etts und der übrigen modernen Kirchenkomponisten die einzelnen Teile die gleiche Gliederung, welche sich meist aus dem Text ganz natürlich ergiebt. »Kyrie«, »Gloria« und »Credo« sind dreiteilig und zwar so, dass zwei bewegtere Abschnitte einen ruhigeren Mittelsatz einschließen. Im »Kyrie« fällt derselbe auf »Christe eleison«, im »Gloria« auf die Worte »domine deus, agnus dei« bis »ad dexteram patris«, im »Credo« auf »et incarnatus« bis »sepultus est«. Der erste Teil des »Gloria« hat in der Regel zwei Unterabteilungen, indem das »gratias agimus« ruhiger einsetzt. Auch das »Sanctus« ist dreiteilig, aber so, dass, dem Text entsprechend, sich die Bewegung vom ersten bis zum dritten Teil stufenweise steigert; der zweite Teil beginnt mit »Pleni«, den dritten füllt das »Hossanna in excelsis« aus. »Benedictus« und »Agnus dei« sind zweiteilig; in ersterem ist wieder durch das »Hossanna« eine Steigerung bedingt; in letzterem wird die Zweiteiligkeit dadurch erreicht, dass vor dem »Dona« die Anrede »Agnus dei« etc. wiederholt wird. Die beiden Teile können

einander völlig gleich sein; ebenso kann im »Kyrie« der dritte Teil mit dem ersten übereinstimmen.

Während sich also die Kirchenkomponisten des 19. Jahrh. hinsichtlich der architektonischen Anlage der Messe eng an die alten Meister anschließen, ist ihr Verhältnis zu denselben, was die musikalische Behandlung im einzelnen betrifft, ein sehr verschiedenes. Namentlich bei Ett zeigt sich gerade hierin ein eigentümliches Schwanken. Seine Polyphonie stimmt mit derjenigen der alten Italiener überein, insofern sie nicht aus fugierten Themen, sondern aus imitatorisch durchgeführten Motiven besteht. Aber den reichen und wie von selbst dahinströmenden Fluss der Bewegung, welchen wir bei Palestrina bewundern, erreicht sie niemals; es fehlt ihr eben das, was Rochlitz »die schwunghafte Selbständigkeit der Stimmen« nennt.

Lässt sich dieser Mangel ganz oder teilweise auf einen Mangel in der individuellen Begabung Etts zurückführen, so finden sich dagegen andere Abweichungen von der alten Polyphonie, welche rein technischer Natur sind. Die Kirchentonarten werden keineswegs streng festgehalten. Ett schreibt zwar beispielsweise eine »Missa sexti toni«[1]; aber die Komposition macht, soweit sie überhaupt in F steht, den Eindruck des reinen Fdur; »Gloria« und »Credo« stehen in Ddur.

In dieser Messe lässt sich auch eine Eigentümlichkeit Etts beobachten, welche nicht nur jeder guten Polyphonie, sondern überhaupt dem kirchlichen Stil der Alten geradezu widerspricht und daher äußerst störend wirkt, nämlich die Verwendung frei eintretender Quartsextakkorde, auch wenn sie nicht im Durchgang stehen; nicht selten folgt dann sogar eine sprungweise Fortbewegung des Basses. Diese Eigentümlichkeit erklärt sich wohl daraus, dass Ett nicht wirklich kontrapunktisch dachte, sondern von dem Akkord als Ganzem ausging. Sie findet sich übrigens so häufig, dass die Vermutung nahe liegt, sie bilde einen Bestandteil seines vereinfachten Harmoniesystems; doch fehlt dieser Vermutung noch die Bestätigung, da seine Kompositionslehre nicht gedruckt ist.

Die freie Behandlung der Quartsextakkorde gehört zu denjenigen Elementen, welche die Musik Etts an vielen Stellen weltlich und daher für die Kirche ungeeignet erscheinen lassen. Ein weiteres derartiges Element ist die häufige liedhafte Führung der Oberstimme. Die im Sinne des Tanzrhythmus gegliederte und mit deutlich wahrnehmbaren Einschnitten versehene Melodie passt weder zu dem in Prosa gehaltenen Text der Messe und

[1] Gedruckt im 10. Jahrgang der »Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik«, herausgegeben von Fr. Witt.

der meisten Gradualien und Offertorien, noch zu den auf den Sprachrhythmus begründeten Gesängen des Priesters, welchen die Melodien des Chores nachgebildet sein sollen und bei Ett in der Regel auch bis zu einem gewissen Grade nachgebildet sind.

Es ist selbstverständlich, dass sich diese liedhafte Schreibweise hauptsächlich an homophonen Stellen geltend macht, welche bei Ett ebensowenig fehlen wie bei den Alten. Dort wie hier finden sie sich der Beschaffenheit des Textes gemäß vorzugsweise im »Gloria« und »Credo«, gehören aber in den Messen Etts wohl zu den schwächsten Teilen; denn wo sie nicht liedhaft sind, suchen sie den deklamierenden Ton der Alten zu treffen, werden aber dabei nichtssagend und langweilig; man vergleiche in der erwähnten Messe das deklamierende »Gloria« und das liedhafte »Credo«.

Zudem verführte die Homophonie zu noch weiteren Entlehnungen aus der weltlichen Musik. So sind bei Ett Wendungen häufig, welche unverkennbar an den Stil der Männerchöre, den sogenannten Liedertafelstil erinnern. Insbesondere tritt dieser Übelstand in seiner Sammlung von Gradualien hervor, welche bei Pustet in Regensburg erschien. Obgleich durchweg in Prosa, ist der Text jeder Nummer homophon komponiert, fast streng Note gegen Note. Die Gefahr, liedhaft zu werden, war hier so gut wie ausgeschlossen, da alle Noten gleich lang sind, und die Taktstriche nicht in moderner Bedeutung, sondern zur Bezeichnung der sinngemäßen Texteinschnitte verwendet werden. So haben diese Gradualien in der Anlage Ähnlichkeit mit gewissen Stellen bei Palestrina, z. B. mit dem ersten Teil des »Stabat mater« und in der That atmen manche von ihnen eine echt kirchliche Stimmung, z. B. Nr. 5 des ersten Bandes. Daneben aber steht der durchaus unkirchliche Liedertafelstil, z. B. in Nr. 4 und in vielen anderen. Er wäre leicht zu vermeiden gewesen, wenn sich Ett der Kirchentonarten bedient hätte, da diese gewisse moderne Harmonien und Harmoniefolgen ausschließen und dafür andere, welche die moderne Musik im allgemeinen nicht verwendet, nötig machen. Selbst da, wo Ett einmal ausnahmsweise in einer Kirchentonart schreibt, z. B. in Nr. 6 und 10, die beide die nach G transponierte phrygische Tonart aufweisen, hält er, wie in der mehrfach erwähnten Messe, den Charakter derselben nicht fest, sondern geht im Verlaufe beider Kompositionen völlig nach Es-dur und lässt erst durch die Schlusskadenz die Kirchentonart wieder hervortreten[1].

[1] Allerdings sind diese Abweichungen nicht zu streng zu beurteilen, weil damals die Theorie der Kirchentonarten noch nicht genügend aufgeklärt war. Auch bei Beethoven, welcher den 3. Satz des Streichquartetts op. 132 als

Auch in den Gradualien stört die willkürliche Behandlung der Quartsext- und Terzquartakkorde. Dazu kommen instrumental gedachte Stellen, wie mehrmalige Wiederholung desselben Dreiklangs in verschiedenen Lagen. Viel stärker aber als in den Messen und Gradualien macht sich die instrumentale Schreibweise in seinen Offertorien und sonstigen kleineren Kirchengesängen bemerkbar, wo sie mit einer stark subjektiven Färbung, deren er sich sonst so ziemlich enthält, verbunden ist. In einem neunstimmigen Lobgesang auf Maria, der sich überhaupt mehr durch die Wucht des Klanges, als durch seinen musikalischen Gehalt auszeichnet, dienen zuweilen manche Stimmen nur der Verdoppelung, wodurch ein orchestraler, dem Acapellagesang durchaus entgegengesetzter Effekt entsteht. In einem »de profundis« sind chromatische Gänge angebracht, gegen welche vom rein musikalischen Standpnnkte aus wohl nichts einzuwenden ist; aber man darf zweifeln, ob sie in den Gottesdienst passen. Derartige auf der Chromatik beruhende subjektive Ergüsse innerhalb des Acapellastiles haben ihr wichtigstes Vorbild wohl in dem berühmten »Crucifixus« von Lotti; aber auch dieses geht über das in der Kirche Erlaubte hinaus, eine Behauptung, welche wir später begründen werden.

Sowohl an vielen einzelnen Werken Etts, als auch an seinem gesamten Schaffen erkennen wir deutlich die Vermischung der Stilarten, vor welcher Rochlitz die Kirchenkomponisten gewarnt hatte. Ett wirft weniger die Eigentümlichkeiten, welche der Kirchenmusik verschiedener Perioden anhaften, zusammen, als vielmehr Altkirchliches und Modern-Weltliches. Dadurch kommt in seine Musik ein zwiespältiger Zug, der sie vom kirchlichen wie vom künstlerischen Standpunkt aus nicht als bedeutend erscheinen lässt. Doch muss man bedenken, dass er zu den ersten gehörte, welche kirchliche Acapellamusik schrieben und dass es sehr schwer war, zwischen sklavischer Nachahmung des Alten und zu großer Modernität und Weltlichkeit die rechte Mitte zu treffen. Das überschwängliche Lob, das ihm Schafhäutl in dem ihm gewidmeten Nachruf »Erinnerungen an Kaspar Ett« zu teil werden lässt, erklärt sich wohl nur daraus, dass er sein Freund und Schüler war. Haberl druckte den Aufsatz im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch« für 1891 neu ab und versah ihn mit einer Nachschrift, in welcher er die Wertschätzung Etts auf das richtige Maß zurückführte. Noch mag erwähnt werden, dass die einstimmigen »Cantica sacra« mit Orgelbegleitung, welche zu den verhältnismäßig wenigen gedruckten Werken Etts gehören, für uns nicht in Betracht kommen, da sie,

---

lydisch bezeichnet, zeigt sich eine ähnliche Unklarheit über das Wesen der Kirchentonarten.

offenbar für den Gebrauch in Landkirchen bestimmt, nichts weiter sind, als einfach harmonisierte Nachbildungen der Choralmelodien.

Die gleichen auf Reform der Kirchenmusik gerichteten Ziele wie Ett verfolgte im grossen und ganzen auch sein Zeitgenosse Aiblinger; aber dennoch bietet seine Musik ein etwas anderes Bild. Er lebte lange Zeit in Italien, und zwar meist in Bergamo, in freudschaftlichem Verkehr mit Simon Mayr, einem völlig italienisierten Deutschen, welcher italienische Opern in der herkömmlichen Weise schrieb. Daraus erklärt sich wohl die eigentümliche Erscheinung, dass selbst in den Kirchengesängen Aiblingers für Acapellachor Einflüsse der italienischen Oper zu bemerken sind. Sie zeigen sich teils in den instrumental gedachten Schlüssen, welchen zuweilen selbst die plötzlichen Modulationen des italienischen Opernfinales nicht fehlen, nur dass sie den Schein der Altertümlichkeit an sich tragen, teils darin, dass sich der Chorsatz zuweilen in eine Melodie mit Begleitung auflöst, hauptsächlich aber in der Melodiebildung selbst. Die Melodien Aiblingers haben meist den weichen italienischen Charakter und verschmähen die chromatischen Zwischentöne, welche wesentlich zur Erreichung desselben beitragen, keineswegs. Dass sie liedmässig gestaltet sind, bedarf nach dem Gesagten kaum der Erwähnung.

Außer von der italienischen Oper ist Aiblinger stark von Mozart beeinflusst. Dies zeigt sich unter anderem sehr deutlich in einem »Ave maris stella«[1], das mit Mozarts »Ave verum corpus« in der Stimmung und selbst in der Melodieführung auffallende Ähnlichkeit hat.

Nach alle dem wäre von einer Einwirkung der alten Meister und von wahrem Kirchenstil bei Aiblinger kaum mehr zu bemerken, als dass er den Acapellagesang pflegte, wenn ihm nicht doch hie und da ein echtes Kirchenstück gelungen wäre, und wenn er sich nicht bemüht hätte, in den Messen polyphoner zu schreiben, als in den kleineren Werken. Allerdings schließt auch bei ihm die Polyphonie die weltlichen Elemente keineswegs aus; ja er macht noch ungescheuter von ihnen Gebrauch als Ett, namentlich von der Chromatik als subjektivem Ausdrucksmittel, so z. B. im »Crucifixus« der Messe in C. Aber obgleich seine Kompositionen noch weniger als diejenigen Etts Anspruch auf wahre Kirchlichkeit machen können, sind sie, vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, doch erfreulicher. Die Stimmführung ist viel gewandter, wenn auch, wieder in Beziehung auf die Quartsextakkorde, nicht mustergültig, und, was die Hauptsache ist, Aiblinger hat eine, wenn auch nicht große, so doch deutlich ausgeprägte Individualität; eine gewisse Weichheit ist den meisten

---

[1] Gedruckt im 10. Jahrgange der »Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik«, herausgegeben von Fr. Witt.

seiner kleineren Werke eigen, und es ist wohl kein Zufall, dass er die Gattung des Marienliedes mit Eifer pflegte. Andererseits freilich glückte es ihm, in der Cdur-Messe eine kräftige Grundstimmung zu treffen.

Noch ist J. H. Stuntz, 1793—1859, zu erwähnen. Obgleich er als Opernkomponist weit produktiver war als Aiblinger, scheint sich trotzdem in seiner Kirchenmusik eine Beeinflussung durch den italienischen Opernstil nicht nachweisen zu lassen, so dass er sich unmittelbar an Ett anreihen würde.

Nach Ett und Aiblinger standen den Komponisten kirchlicher Acapellamusik zwei Wege offen; entweder konnten sie den modern-weltlichen Elementen und damit auch der Subjektivität immer ungehinderteren Zutritt gestatten und sich demgemäß von den Alten immer weiter entfernen, oder sie konnten gerade das, was die alte Musik als echt kirchlich erwiesen hatte, hervortreten lassen und die weltlichen Elemente nach Möglichkeit zurückdrängen. In der That vollzog sich die weitere Entwickelung in diesen Richtungen; die erste ist namentlich durch Fr. Lachner, welcher Etts Schüler war, und durch J. Rheinberger vertreten, die zweite durch die Vorläufer und Anhänger des allgemeinen deutschen Cäcilienvereines.

Lachner und Rheinberger stehen als produktive Künstler weit über Ett und Aiblinger, und der Schwerpunkt ihres Schaffens liegt nicht, wie bei diesen, in der Kirchenmusik. Daraus erklärt sich wohl zum grossen Teil das Vorwalten des rein Musikalischen in ihren Kirchenwerken. Auch im einzelnen sind sie einander ähnlich; ihre Stimmführung ist meisterhaft und ergiebt namentlich bei Rheinberger einen besonderen Wohlklang; doch scheinen beide mehr von Bach als von den alten Italienern gelernt zu haben; man vergleiche beispielsweise im »Gloria« der doppelchörigen Messe von Rheinberger die Durchführung des Themas auf »Cum sancto spiritu«. Freilich schreiben auch beide stark instrumental, Lachner noch in beschränkteren Grenzen, Rheinberger dagegen sehr weitgehend; man vergleiche in Lachners »Stabat mater«, op. 154, das »Quis est homo« und in der erwähnten Messe von Rheinberger das »Credo«. Bei ihm kommt noch eine häufig hervortretende Liedmäßigkeit und eine starke Einwirkung des weltlichen Männergesanges hinzu. Überhaupt schreibt er nicht so stimmungsvoll wie Lachner, welchem namentlich in den Offertorien für Frauenchor echt kirchliche Stücke gelungen sind. Die Musik Rheinbergers dagegen macht zuweilen den Eindruck, als passe sie besser auf weltliche, wenn auch ernst betrachtende Texte als in den Gottesdienst.

Was der Richtung Lachners und Rheinbergers trotz des Schönen, das sie hervorbrachte, fehlt, ist nicht nur die Rück-

sichtnahme auf die gottesdienstlichen Bedürfnisse, welche, wie wir weiter unten sehen werden, streng genommen einen engen Anschluss der Musik an die Liturgie erfordern, sondern man wird auch zugeben müssen, dass der Acapellachor nicht immer so stilgemäß behandelt ist, wie wir es nach dem Vorgang der Alten erwarten könnten. Wohl in keiner anderen Musikgattung rächt sich schon die geringste Vernachlässigung der ihr innewohnenden Stilgesetze so emfindlich, wie gerade im Acapellagesang. In unserer Zeit aber, welche so vorwiegend unter dem Zeichen der Instrumentalmusik steht, wird eine wirkliche gesangliche und zugleich kontrapunktische Schreibweise nur durch eingehendes Studium der alten Niederländer und Italiener zu erlangen sein.

Lachner und Rheinberger schrieben auch Kirchenstücke mit Instrumentalbegleitung. Bei allen derartigen Werken muss man sich, um sie richtig beurteilen zu können, darüber klar werden, ob sie für die Kirche oder für den Konzertsaal gedacht sind; denn im Laufe der Zeit wurden die kirchlichen Texte aus dem liturgischen Zusammenhang herausgenommen, als selbstständige Dichtungen betrachtet und als solche in Musik gesetzt; es braucht nur an die Hmoll-Messe von Bach und an die »Missa solemnis« von Beethoven erinnert zu werden. Andererseits näherte sich der weitaus größte Teil der im Gottesdienst verwendeten Musik, nachdem zu Anfang des 17. Jahrh. in Venedig die Instrumente zu selbständiger Bedeutung gelangt waren, immer mehr der Konzertmusik. Der Zusammenhang mit dem liturgischen Priestergesang verschwand völlig; die Arie und mit ihr die subjektive Behandlung der Texte gewannen immer breiteren Boden; es wurden sogar rein instrumentale Einlagen aufgeführt, in Deutschland schon seit Beginn des 17. Jahrh. Pavanen und Galliarden, welche ihren ursprünglichen Tanzcharakter vollständig verloren hatten, in Italien Sonaten. (Die Benennung »Sonata da camera« und »Sonata da chiesa« kam im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts auf.)[1].

In diesem Zustande fanden Haydn und Mozart die Kirchenmusik vor und führten sie auf demselben Wege weiter, indem sie nun auch den neu gewonnenen symphonischen Orchesterstil in die Kirche übertrugen. An ihre Kompositionen schloss sich eine Menge oberflächlicher und schablonenhafter Werke an, zu welchen auch die Instrumentalmessen Etts gehören. Der Kirchenmusikalischen Reform unserer Zeit ist es noch nicht gelungen, sie völlig aus dem Gottesdienst zu verdrängen.

---

[1] Vergl. hierzu »Dr. Hugo Riemann, die Triosonaten der Generalbassepoche« in den »Blättern für Haus- und Kirchenmusik«, herausgegeben von Professor Ernst Rabich. 1. Jahrgang, 12. Heft, S. 188.

Angesichts dieser Entwickelung ist es begreiflich, dass sich auch für das Bewusstsein der Komponisten die Grenzen zwischen Kirchen- und Konzertmusik leicht verwischen konnten, und es ist sehr wohl möglich, dass ein und dasselbe Werk für die Kirche und den Konzertsaal gedacht ist. Vielleicht trifft dies auch bei Lachner und Rheinberger zu. Aber es scheint, als offenbare sich gerade in ihren begleiteten Kompositionen kirchlicher Texte ein Streben nach Kirchlichkeit, wie man es in dieser Gattung seit langem nicht gekannt hatte, als sei auch hier die Wiederbelebung der alten Acapellamusik nicht ohne Einfluss geblieben. Dieser Umstand veranlasst uns, die betreffenden Werke Lachners und Rheinbergers nicht in die Konzertmusik, sondern in die Kirchenmusik zu rechnen.

Im einzelnen zeigt sich der Einfluss des unbegleiteten Gesanges nur selten, etwa in der Verwendung liturgischer Motive oder doch solcher frei erfundener Melodien, welche den Charakter liturgischer Formeln an sich tragen[1].

Im ganzen aber macht er sich darin geltend, dass die Instrumente meist keine selbständige Bedeutung besitzen, sondern im wesentlichen nur zur Verstärkung und Färbung des Gesangs dienen. Sehr auffallend tritt dies in dem »Stabat mater« von Rheinberger hervor.

Wie zu erwarten ist, macht sich in den begleiteten Werken die Einwirkung Bachs und Händels deutlicher bemerkbar als in den Acapellagesängen. Sicher hätte Lachner das Thema des »Requiem dona eis« ohne die Kenntnis der Melodiebildung Bachs nicht geschrieben; dagegen scheint er seine Vorliebe für Doppelfugen von Händel zu haben. Im »Stabar mater« Rheinbergers erinnert eine Schlusswendung an Bach.

Den Forderungen, welche man an eine katholische Kirchenmusik zu stellen berechtigt ist, widerspricht nicht diese Beeinflussung durch eine nicht katholisch-kirchliche Tonkunst, wohl aber, trotz des Strebens nach Kirchlichkeit die allgemeine Haltung der Werke, welche doch noch keinen wirklichen Zusammenhang mit den liturgischen Priestergesängen erkennen lassen, und der zuweilen stattfindende Übergang in die ausgesprochenste Konzertmusik; man vergleiche in Lachners »Requiem« das marschähnlich gehaltene Offertorium »Domine Jesu Christe«.

Zu der Gattung der oben besprochenen Werke gehört zweifellos auch das Requiem von Herzogenberg, op. 72; ja es steht der im höchsten Sinne gottesdienstlichen Musik näher als jene.

[1] Man vergl. in dem Requiem von Lachner das Thema der Doppelfuge »Quam olim abrahae promisisti«, in dem Requiem von Rheinberger das Thema des Schlusschores »Et lux perpetua«.



Zwar ist auch hier der Zusammenhang mit dem Priestergesang nicht hergestellt; (nur einmal, im »Agnus dei«, findet sich eine Nachbildung eines liturgischen Motives); aber mit der für den Gebrauch im Gottesdienst unerlässlichen Knappheit der einzelnen Teile, wie sie beispielsweise auch das Requiem von Rheinberger aufweist, und mit dem Vorwalten des Gesanges gegen die Instrumente verbindet sich eine Einheitlichkeit und Tiefe der Stimmung, welche von Lachner und Rheinberger nicht erreicht wird, welche aber die Größe und Erhabenheit des Gegenstandes fordert. Freilich ist ein solcher Stimmungsgehalt auch von einem nicht für gottesdienstliche Zwecke bestimmten Requiem zu verlangen; aber in unserem Falle hat die Stimmung etwas spezifisch Kirchliches, indem wir nirgends, auch in der Sequenz nicht, den leidenschaftlich erregten Ausbruch eines einzelnen Individuums, sondern überall eine erhaben-ernste Totenfeier zu vernehmen glauben, welche eine Gemeinde betend miterleben kann. Den hier angedeuteten Begriff der Objektivität der Kirchenmusik genauer zu bestimmen, werden wir weiter unten Gelegenheit haben. Spitta, dessen Besprechung des Requiems wir schon bisher im wesentlichen gefolgt sind[1], sagt, schon beim ersten Anhören falle der spezifisch katholische Ton auf, welcher dem Werke eigen sei. Naturgemäß muss auch dieser die kirchliche Stimmung erhöhen; wie er zustande komme, meint Spitta mit Recht, sei im letzten Grunde Geheimnis des Komponisten; aber ein Moment, welches ihn hervorbringen hilft, lässt sich doch deutlich herauserkennen. Es ist die Anlehnung an die alten Niederländer und Italiener, welche namentlich an den Stellen, die der Chor ohne Begleitung zu singen hat, hervortritt. Sie zeigt sich hauptsächlich in dem Festhalten der Diatonik, dem Vorwiegen von Dreiklängen und zwar in der Grundlage, der Nebeneinanderstellung nicht verwandter oder solcher Dreiklänge, deren Verbindung in unserer Musik selten geworden ist, aber früher häufig war, z. B. das Fortschreiten von der 1. zur 3. Stufe. Nur im »Hostias«, dem fast durchweg die Begleitung fehlt, findet sich auch etwas von der eigentlichen Polyphonie der Alten, von dem rhythmischen Geflecht ihrer Stimmen; man beachte besonders, wie in den ersten drei Takten alle sechs Stimmen mit derselben rhythmischen Figur einsetzen, die aber bald mit dem schweren, bald mit dem leichten Taktteile beginnt.

Dass Herzogenberg zu der Annäherung seines Requiems an die eigentliche Kirchenmusik durch die von der Musikwissenschaft aufgestellte Forderung veranlasst wurde, das Kunstwerk dürfe sich, wenn es nicht zu einem schattenhaften Gebilde werden solle, nicht zu weit von dem Boden entfernen, auf welchem die

---

[1] Vergl. »Musikalische Seelenmessen« in »Zur Musik«. S. 429 ff.

Gattung, der es angehört, ursprünglich erwuchs, hält Spitta, wenn auch nicht für ausgemacht, so doch für möglich. Da der Boden, auf dem die musikalische Seelenmesse erwuchs, der katholische Trauergottesdienst ist, setzt er dabei offenbar voraus, Herzogenberg habe sein Werk in erster Linie für den Konzertsaal bestimmt; dies trifft wohl auch zu, da er es, wie wir gesehen haben, doch nicht in engen Zusammenhang mit der Liturgie brachte und da es in manchen Beziehungen, so in der Verwendung der Chromatik, der Konzertmusik näher steht, als die Kompositionen von Lachner und Rheinberger.

Wenn also auch dieses Requiem die Forderungen, welche man an echte katholische Kirchenmusik zu stellen berechtigt ist, nicht erfüllt, so liegt dies wieder an seinem allgemeinen Charakter, nicht aber daran, dass auch nichtkatholische Meister auf dasselbe eingewirkt haben. Diese Einwirkung ist weit stärker als bei Lachner und Rheinberger, was seinen Grund teils in der Individualität Herzogenbergs, teils aber auch darin haben mag, dass er in Norddeutschland lebte und daher reiche Gelegenheit hatte, sich mit Bach und Händel genau vertraut zu machen; das Studium beider ist in dem Requiem zu erkennen. Das Offertorium bis zum »Hostias« deutet sowohl in der Melodiebildung des ersten Themas als auch in der kraftvollen Bassführung und den ruhig und fest einherschreitenden Kontrapunkten der übrigen Stimmen unverkennbar auf Händel hin. Von dem »Sanctus« sagt Spitta: »Die kühnen Harmoniekreuzungen und gewisse krause Umspielungen fest gezogener Grundlinien zeigen, wie tief die Kunst Bachs dem Komponisten ins Blut gegangen ist«.

Nachdem wir oben von der Einheitlichkeit der Stimmung gesprochen haben, braucht kaum mehr gesagt zu werden, dass die Verbindung altkirchlicher, Bachscher und Händelscher Stilelemente mit dem modernen Grundcharakter des Ganzen so vollzogen ist, dass sich nirgends Stillosigkeiten ergeben, dass uns vielmehr das ganze Werk wie eine geschlossene Individualität entgegentritt.

Hier dürfte der geeignete Ort sein, um die Kirchenmusik von Franz Liszt und Anton Bruckner kurz zu erwähnen. Auch Liszt war zweifellos bemüht, seine begleiteten Kirchenwerke von der hergebrachten unkirchlichen Schreibweise frei zu halten, aber nicht indem er sie dem Acapellastil annäherte, sondern indem er ihnen den Charakter des Hochfestlichen, des Erhabenen zu geben suchte, einen Charakter, welcher gerade mit Hilfe der entwickelten modernen Orchesterkunst erreichbar schien. Aber Liszt brachte nicht nur diese zur Anwendung, sondern er behandelte auch häufig das Orchester weit selbständiger als die Singstimmen, so dass man fast den Eindruck gewinnt, als seien Chor und Soli erst nachträglich in die fertigen Orchesterstücke einge-

schrieben worden. Wenn also nach alledem Einwirkungen der alten Kirchenkomponisten oder auch Bachs und Händels, welche sich auf den Grundcharakter eines Lisztschen Kirchenwerkes erstrecken könnten, ausgeschlossen sind, so finden sich doch im einzelnen hie und da Beeinflussungen durch alte Musik. Im »Gloria« der »Graner Messe« erscheint das Thema, welches der Fuge »Cum sancto spiritu« zu Grunde gelegt ist, später in doppelt so langen Noten. Das Motiv, mit welchem die Instrumente das »Credo« eröffnen, kehrt später, vom zweiteiligen in den dreiteiligen Takt umgesetzt, als Anfang des Themas der Fuge »in unam sanctam catholicam« etc. wieder. In seinem weiteren Verlaufe geht das Thema in den zweiteiligen Takt über, und der Wechsel zwischen den beiden Taktarten zieht sich durch die ganze Fuge. Alle diese rhythmischen Eigentümlichkeiten finden sich bei den Kirchenkomponisten des 15. und 16. Jahrh., die Verlängerung einer Melodie und ihre Umsetzung in eine neue Taktart auch bei Bach.

In seinen Werken für Acapellagesang (die beigegebene Orgelbegleitung ist so unwesentlich, dass sie fast überall weggelassen werden kann) zeigt Liszt, dass er den Palestrinastil kennt, so z. B. im Anfang des Kyrie der missa choralis, wo ganz nach der Weise der Italiener die vier Stimmen nacheinander mit einem durchaus altertümlich klingenden Motiv einsetzen. Aber auch in dieser Gattung sind solche Stellen nur vereinzelt; im allgemeinen ist auch hier trotz der häufigen Anwendung liturgischer Motive die Schreibweise Liszts durch das Vorherrschen der Homophonie, durch die zahlreichen Unisonostellen, durch plötzliche Modulationen, durch das stark hervortretende Streben, die Begriffe des Textes musikalisch zu illustrieren[1], etc. dem Stile der Alten gerade entgegengesetzt. Ohne ein erschöpfendes Urteil über die Lisztsche Kirchenmusik abgeben zu wollen, müssen wir bemerken, dass auch von dem Geiste der Alten mit seiner ruhigen Größe und Erhabenheit in derselben wenig zu finden ist; es macht sich vielmehr darin eine aufgeregte Unruhe und, namentlich in den begleiteten Werken, eine gewisse Sinnlichkeit und Weichlichkeit geltend.

Bruckner schließt sich mit seiner begleiteten Kirchenmusik eng an Liszt an; aber einen Satz wie den Schluss des »Gloria« der Ddur-Messe[2], wo sich Chor und Orchester als wirklich selbständige Organe gegenüberstehen, hätte Liszt wohl nicht schreiben

[1] Allerdings findet sich schon in Motetten des 16. Jahrh. eine gewisse Tonmalerei, welche jedoch nur andeutet und auf die musikalische Gestaltung des Ganzen keinen wesentlichen Einfluss gewinnt. Vergl. beispielsweise Palestrinas Werke, Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel, Bd. VII, S. 25—26 »laudate dominum in tympanis, cantate domino in cymbelis«, S. 55, »ascendens Christus in altum« und Bd. XXX, S. 35, »laudate dominum in sanctis eius.«

[2] Erschienen bei Johann Groß in Innsbruck.

können. Hier zeigt sich einmal, für dieses Gebiet ausnahmsweise, Bruckners Beschäftigung mit Bach, welche ihm, wie wir später sehen werden, auf anderen Gebieten fruchtbringend wurde. Ganz für sich steht er mit der Art seiner Acapellachöre; er verwendet in denselben nicht nur alle modernen Mittel der Chromatik, sondern auch seine Polyphonie ist modern, insofern sie weniger darauf auszugehen scheint, den musikalischen Gehalt der einzelnen Motive durch deren imitatorische Behandlung möglichst herauszuarbeiten, als vielmehr nur darauf, dem Ganzen Bewegung und Farbe zu verleihen. Selbst in einem Graduale, welches streng in der lydischen Tonart gehalten ist[1], also auf alle Chromatik verzichtet, tritt diese Eigenart der Polyphonie deutlich hervor; offenbar beruht sie auf der Übertragung der modernsten Orchesterpolyphonie, welcher es auch hauptsächlich auf einen allgemeinen Fluss ankommt, in den unbegleiteten Chorgesang.

Wir fassen jetzt die zweite Richtung der Entwickelung des Acapellagesanges, also hauptsächlich die Thätigkeit der Cäcilianischen Komponisten, ins Auge. Zwar hatte es Proske im allgemeinen für eine Profanation gehalten, in unserer Zeit für die Kirche zu schreiben[2]. Aber es dauerte nicht lange, bis Männer aus seinem Kreise versuchten, die Alten nachzuahmen und überhaupt die neugewonnenen Anschauungen über das Wesen der Kirchenmusik auch in eigenen Kompositionen zu verwerten. Einer der ersten, welcher dies that, war J. G. Mettenleiter, ein Mitarbeiter Proskes bei der kirchenmusikalischen Reform in Regensburg. Er ist als unmittelbarer Vorläufer der Cäcilianischen Komponisten zu betrachten. Das einzige seiner Werke, welches selbständig im Druck erschien, ist der 95. Psalm für drei Männerstimmen, mit deutschem Text, da er nicht für die Kirche, sondern für ein Sängerfest bestimmt war. Namentlich in den Harmoniefolgen tritt weit mehr als bei Ett und Aiblinger oder bei Lachner und Rheinberger die Bekanntschaft des Komponisten mit den alten Meistern hervor; aber dazwischen finden sich moderne, ja sogar chromatische Wendungen, so dass das Ganze stillos wird. Wo sich der Satz zur Polyphonie erhebt, ist er steif und bringt zum Teil nichtssagende Sequenzen. Überhaupt fehlt es dem Werke an Erfindung. Wie weit Mettenleiter davon entfernt war, ein origineller Komponist zu sein, zeigt ein im Cäcilienkalender für 1878 gedrucktes »Adoramus«, welches Palestrina geradezu sklavisch nachahmt und daher keinen Wert hat.

Die eigentlich cäcilianischen Komponisten befolgen natürlicherweise im allgemeinen die Grundsätze, ohne deren Einhaltung

[1] 4 Gradualien, Wien bei T. Rättig, Nr. 3.

[2] Vergl. seine im Cäcilienkalender für 1876 abgedruckten Aphorismen.

nach der Meinung des Cäcilienvereins eine wahre Kirchenmusik nicht möglich ist. Für uns kommen diese Grundsätze deshalb in Betracht, weil sie sämtlich aus den Werken Palestrinas und überhaupt der römischen Schule abgeleitet sind. Seit dem Erscheinen der ersten Schrift von Fr. Witt »der Zustand der katholischen Kirchenmusik, zunächst in Altbayern« 1868, wurden sie in massenhaften Artikeln und Broschüren behandelt. Sehr klar ist das Wichtigste in einem Vortrage von H. Jakob auseinandergesetzt[1]. Darin wird verlangt: 1. der Text muss in der durch die Liturgie vorgeschriebenen Anordnung komponiert sein. 2. Die Melodien müssen den Choralmelodien nachgebildet sein. 3. Die Kompositionen müssen in den Kirchentonarten stehen[2].

Wir müssen diese Grundsätze vollauf anerkennen, weil, wie sich a priori ergiebt und wie die Werke der römischen Schule beweisen, nur vermöge ihrer Befolgung die Liturgie, deren Grundlage nun einmal der Choralgesang ist, zu einem einheitlichen Kunstwerk gestaltet werden kann. Dass die Erreichung dieser künstlerischen Einheit für die Kirche von höchstem Werte sein muss, braucht nicht erst gesagt zu werden.

Aus den genannten Forderungen ergiebt sich auch, welchen Sinn die vielbesprochene »Objektivität der Kirchenmusik« haben kann. Wird der Melodiebildung wirklich der Choral zu Grunde gelegt und steht die Komposition in einer Kirchentonart, so ist der Komponist an gewisse Ausdrucksmittel gebunden, und andere sind ihm versagt, insbesondere die Anwendung der Chromatik; insofern kann man von einer objektiven Kirchenmusik sprechen, d. h. von einer solchen, welche weniger die willkürlichen, von Fall zu Fall veränderlichen Stimmungen eines Individuums als die von der Kirche gewollten Stimmungen hervorruft. Dass dennoch innerhalb der gezogenen Grenzen die Beschaffenheit jedes Werkes durch die Individualität seines Schöpfers bestimmt sein muss, darüber braucht kein Wort verloren zu werden. Die Objektivität ist keineswegs eine hemmende Beschränkung der Kirchenmusik, sondern gehört zu ihrem Wesen, wie M. Haller überzeugend nachgewiesen hat[3]. Er führt ungefähr folgendes

---

[1] »Vom Fundament der Kirchenmusik« gedruckt im Cäcilienkalender für 1880, S. 59 ff. Vergl. auch Krutschek, »Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche«. Regensburg, Pustet.

[2] Mit diesen Grundsätzen ist übrigens nichts über die Verwendung oder Nichtverwendung von Instrumentalbegleitung gesagt, ein Punkt, über welchen die Cäcilianer noch nicht völlig klar sind und über welchen sich auch schwer entscheiden lässt, da es noch keine begleitete Kirchenmusik giebt, welche allen Anforderungen entspricht.

[3] M. Haller, Meditationen über die Polyphonie der »Alten Schule«. Cäcilienkalender 1881, S. 36.

aus: Der Messtext, also auch das Glaubensbekenntnis, in dessen Komposition sich die Subjektivität häufig besonders breit macht, ist ein Gebet, welches die Gemeinde mitbeten soll, und zwar soll sie dadurch erhoben und in ihrem Gottvertrauen gestärkt werden. Ist es nun möglich, dass sich jemand, wenn er betet, z. B. in die im »Credo« erwähnten Thatsachen so versenkt, als würden sie ihm im Drama oder vom Gefühle eines lyrischen Dichters durchtränkt vorgeführt? Der persönliche Schmerz über die Kreuzigung oder die persönliche Freude über die Auferstehung tritt hier gegen die allgemeine vertrauensvolle Gebetsstimmung zurück und muss es daher auch in der Komposition. Aus diesen Ausführungen sehen wir, warum schon die Art, wie Lotti das »Crucifixus« behandelte, nicht mehr kirchlich ist. Die Römische Schule dagegen hielt sich streng an den Grundsatz der Objektivität, weshalb ihr häufig Schablonenhaftigkeit vorgeworfen wird[1]; jedoch mit Unrecht; denn in der Grundstimmung sind die einzelnen Werke sehr verschieden; man vergleiche beispielsweise nur die Missa papae Marcelli mit der Missa »Assumpta est.«

Wie sind nun die Werke der Cäcilianer beschaffen, welche sich bemühen, nach diesen an sich durchaus richtigen Grundsätzen zu komponieren? In der That sind die Stillosigkeiten Etts und Aiblingers im allgemeinen vermieden, obgleich die Kirchentonarten nicht immer festgehalten werden. Auch ist die Melodieführung und Polyphonie den alten Italienern nachgebildet. Aber trotzdem haben in den meisten Fällen die Melodien keinen Fluss und die Zusammenklänge keinen Wohllaut. Wo man nicht geradezu auf unerträgliche Härten, wie ungedeckte Quartenfolgen oder auf schülerhafte Steifheiten in der Stimmführung, wie falsche Vorhalte, stößt, offenbart sich doch öde Trockenheit und Gedankenarmut. Hier ist also die Einwirkung der Alten eine rein äußerliche geblieben.

Von dieser scharfen Beurteilung ist auch Franz Witt, der Gründer und langjährige Generalpräses des Cäcilienvereins nicht auszuschließen, obgleich er von manchen Seiten als großer deutscher Meister, ja als unsterblicher Kirchenkomponist hingestellt wird[2].

---

[1] Vergl. Moritz Brosig »Über die alten Kirchenkomponisten des 16. und 17. Jahrh. und ihre Wiedereinführung beim katholischen Gottesdienst«. Leipzig, F. E. C. Leuckart 1880 und Isidor Mayrhofer »Die Bedingungen einer gesunden Reform der katholischen Kirchenmusik.« Augsburg und Wien, Verlag von A. Böhm und Sohn. „Namentlich in der letzteren Schrift, welche die Argumente Brosigs weitschweifig ausführt, zeigt sich in dem verständnislosen Absprechen über die alte Musik ein durchaus oberflächlicher Dilettantismus; vergl. S. 75—107.

[2] Vergl. »Dr. Franz Witt, ein großer deutscher Meister« von Cyrill Kistler, Bad Kissingen 1889 und Dr. Franz Witt, Gründer und erster Generalpräses des Cäcilienvereins von A. Walter: Regensburg, Friedrich Pustet 1889, S. 133.

Die Behauptung Kistlers[1], Witt habe in seinem Stile die Richtung der alten Italiener, die Melodik des Chorales, das fortgeschrittene Akkordwesen und ganz besonders die Kontrapunktik Bachs vereinigt, wirkt nicht nur lächerlich, sondern schließt geradezu Unmögliches in sich. Wie soll neben der Richtung der alten Italiener »ganz besonders die Kontrapunktik Bachs« hervortreten können? Das Streben, sich an den Stil der Italiener und wie diese an den Choral anzuschließen, ist allerdings ersichtlich; aber wie unendlich weit trotzdem die Werke Witts und der meisten seiner Genossen hinter denjenigen der Alten zurückstehen, haben wir bereits gesagt. Schon in rein technischer Hinsicht fällt auf, dass Witt von dem allen guten Kontrapunkt beherrschenden Prinzip der Gegenbewegung keine Ahnung gehabt zu haben scheint. Noch viel weiter als von der Polyphonie der Italiener ist seine Schreibweise von der Kontrapunktik Bachs entfernt; man müsste denn annehmen, dass die Härten der Wittschen Kompositionen unter dem Einflusse der kühnen Wendungen Bachs entstanden seien. In dem Agnus dei, op. 20a[2], welches Kistler als besonders charakteristisch für die Einwirkung Bachs anführt[3], findet sich allerdings eine Stelle, welche in der Art der Harmonisierung auf eine solche hindeutet; aber sie verschwindet in der ungeheuren Menge der Werke Witts. Im übrigen gehört dieses »agnus dei«, welches Kistler mit begeisterten Worten preist, zwar offenbar zu dem besten, was Witt geschrieben hat, geht aber nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus. Die vernichtende Kritik, welcher Habert die Kompositionen Witts an der Hand einiger Beispiele unterwirft[4], ist vollkommen berechtigt. Die Beispiele ließen sich ins hundertfache vermehren.

Allerdings ist das, was Habert selbst als Kirchenkomponist leistet, auch keineswegs mustergiltig. Er gehört nicht dem deutschen Cäcilienverein an, arbeitet aber im wesentlichen nach dessen Grundsätzen. Er hat weit mehr gelernt als Witt und die meisten übrigen Cäcilianer, und die Art seiner Polyphonie bekundet ein wirkliches Studium der Alten. Aber diesem formalen Können steht keine echt schöpferische Begabung zur Seite.

Der einzige aus dieser ganzen Richtung, welcher einen Platz unter den bedeutenden Komponisten beanspruchen kann, ist

---

Außerdem viele Referate über Werke Witts im »Vereinskatalog« des deutschen Cäcilienvereins.

[1] Kistler, loc. cit. S. 4.

[2] Gedruckt in Witts Musica sacra, Jahrgang 1871, Musikbeilage V, S. 5.

[3] Kistler, loc, cit. S. 24.

[4] Habert, der deutsche Cäcilienverein nach der Natur gezeichnet, Leipzig bei Leuckardt.

unseres Wissens Michael Haller[1]; freilich wird er weder von Habert, noch von Mayrhofer, welch letzterer die cäcilianischen Komponisten gleichfalls einer scharfen Kritik unterzieht[2], erwähnt. Haller ist Cäcilianer, ragt aber über die übrigen unvergleichlich weit empor. Ein Teil seiner Kompositionen erfreut bei absoluter Stileinheit und Kirchlichkeit durch schöne Gedanken, korrekte Polyphonie, und einen Fluss der Stimmen, welcher an Palestrina erinnert[3]. Man betrachte beispielsweise seine 12 Motetten oder das Graduale, welches der Cäcilienkalender für 1876 bringt[4]. Er ist eben durchgebildeter Musiker[5] und ein wirkliches Talent; die übrigen dagegen wurden offenbar durch ihr edel gemeintes und von Erfolg begleitetes Streben nach Reform der Kirchenmusik zu der Selbsttäuschung verführt, sie seien auch befähigt, selbst echte Kirchenmusik zu schaffen. In Wahrheit aber fehlt ihnen nicht nur die Begabung, sondern in der Regel haben sie nicht einmal soviel gelernt als sich lernen lässt und als der, welcher polyphon schreiben will, zu lernen nötig hat.

Fragen wir uns, welchen positiven Wert die Wiederbelebung der älteren Tonkunst für die katholische Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts gehabt hat, so müssen wir antworten: Sie hat auf dem Gebiete der begleiteten Kirchenwerke an die Stelle einer weltlichen, wenn auch an sich zum Teil schönen Musik, höheren Ernst und eine sachgemäße Einschränkung des instrumentalen Elementes treten lassen (Lachner und Rheinberger, Herzogenberg). Ob dieser Weg zu einer Kirchenmusik führen wird, welche allen Ansprüchen genügt, bleibt abzuwarten. Indem aber die Wiederbelebung der alten Meister die Komponisten unserer Zeit zur Pflege des Acapella-Gesanges veranlasste, hat sie zweifellos einen richtigen und bewährten Weg gewiesen, welchen freilich erst einer, nämlich Haller, mit wirklichem Erfolge beschritten hat. Aber dieser Erfolg und die That-

[1] Gutes findet sich auch bei Ahle und Modlmayr und in der ungeheuren Masse der cäcilianischen Kompositionen wohl auch sonst hie und da zerstreut.

[2] Vergl. die S. 54, Anm. 1, angeführte Schrift.

[3] Er ist so tief in Palestrina eingedrungen, dass er für die Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel einige verloren gegangene Stimmen, in einem Falle sogar einen ganzen Chor in völlig stilgerechter Weise ergänzen konnte. Cf. Bd. XXXII, S. 182, victimae paschalis laudes.

[4] Dagegen ist das »Tu es Petrus« mit Instrumentalbegleitung, Cäcilienkalender 1879, durchaus flach und unkirchlich. Seine Messen mit Orgelbegleitung sowie die der übrigen Cäcilianer kommen aus demselben Grunde wie die cantica sacra von Ett (siehe S. 44f.) für uns nicht in Betracht.

[5] Vergl. seine »Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrh. Regensburg 1891, Verlag von Alfred Koppenrath.

sache, dass der rechte Weg eingeschlagen ist, berechtigen zu Hoffnungen für die Zukunft.

b) Außergottesdienstliche geistliche Musik.

Man wird bemerkt haben, dass bisher nur von katholischer Kirchenmusik die Rede war. Dies hat seinen Grund darin, dass es im 19. Jahrh. eine eigentliche protestantische Kirchenmusik nicht giebt. Wie bereits erwähnt, verschwand seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts der Chorgesang immer mehr aus dem evangelischen Gottesdienst und das Verständnis für das, was die Kirchenmusik ausmacht, ging verloren. Allerdings wurde auch seitdem noch manches im bestimmten Hinblick auf den Gebrauch beim Gottesdienst geschrieben. Zunächst für die noch bestehenden Kirchenchöre (man denke an Doles, den Nachfolger Bachs als Thomaskantor); später für einzelne neue, welche in unserer Zeit ins Leben traten (Mendelssohn schrieb einiges für den Berliner Domchor); aber diese Kompositionen gehören im wesentlichen nicht mehr zur Kirchenmusik, sondern zur geistlichen Musik im engeren Sinne, d. h. sie haben zwar religiöse Texte, schließen sich aber nicht an die Formen und Gebräuche des Gottesdienstes an, sind also nicht mit diesem verwachsen, sondern können ebenso leicht auch außerhalb desselben als freie Kunstwerke verständlich werden. Sie bilden also mit denjenigen Werken religiösen Inhaltes, die von vornherein für Aufführungen im Konzertsaal oder zu häuslicher Erbauung bestimmt sind, eine Gattung. Dieselbe wurde im 19. Jahrh., wie auch schon früher, eifrig gepflegt und zwar vorzugsweise von norddeutschen protestantischen Komponisten, nicht weil es eine spezifisch protestantische Musikgattung wäre, (wir haben ja gesehen, dass es keine Kirchen- sondern Erbauungsmusik ist), vielmehr weil es den katholischen Komponisten niemals an Gelegenheit fehlte, unmittelbar für die Kirche zu schreiben, und weil, wie wir früher festgestellt haben, gerade im 19. Jahrh. das Streben hervortritt, den in dieselbe eingedrungenen konzertmäßigen Stil durch wirklichen Kirchenstil zu ersetzen.

Auch auf dem Gebiete der geistlichen Musik wollen wir mit Betrachtung der Einflüsse der älteren Tonkunst auf die Kompositionen für unbegleiteten Chor beginnen. Alle Acapellawerke religiösen Inhaltes, soweit ihnen nicht der Text der Messe oder des Requiems zu Grunde liegt, fasst man am besten unter dem Namen Motette zusammen[1]), mag der Text im übrigen aus Bibel-

[1] Unter motetus verstand man ursprünglich eine Stimme, die mit anderer Melodie und anderem Text, in der Regel einem Denkspruch (Motto, mot), zu

worten, Kirchenliedern oder freien Dichtungen bestehen und mögen sie ein- oder mehrsätzig sein. Also fallen auch die katholischen Gradualien und Offertorien für Acappellachor unter diesen Begriff, sind aber für unsere jetzige Untersuchung selbstverständlich auszuscheiden.

Der erste Motettenkomponist im 19. Jahrh., bei welchem sich eine Beeinflussung durch ältere Musik deutlich geltend macht, zugleich der erste wirklich bedeutende Motettenkomponist nach Bach[1] ist Mendelssohn. Die zahlreichen Motetten, welche seit dem Tode Bachs bis in die Zeit Mendelssohns entstanden, gehören sämtlich einer und derselben Richtung an, die Riehl treffend als rationalistische bezeichnet und als deren Begründer er Ph. Em. Bach nennt[2]. Vielleicht wäre neben diesem noch Homilius, ein Schüler J. S. Bachs anzuführen. Weitere Vertreter dieser Schule sind: Doles, Hiller, Rolle, Naumann, Schultz, Reichardt, Zelter, Schneider, Schicht, Schnabel (letzterer katholisch) etc. Diese Männer lebten nicht nur vorwiegend in der Zeit des kirchlichen Rationalismus, sondern obgleich ein Sohn und ein Schüler Bachs an ihrer Spitze stehen, hat ihre Musik nichts von dessen Tiefe und Mystik und ebenso wenig von seiner kontrapunktischen Kunst. Anfangs stoßen wir noch hie und da auf einzelne seiner Melodie- und Harmoniewendungen, welche jedoch nur äußerlich angebracht werden. Den Fugenthemen fehlt der bestimmt ausgeprägte Charakter und ihren Durchführungen die Gewandtheit und Freiheit; in den Zwischensätzen sind Sequenzen häufig; in den nicht fugierten Teilen herrscht eine ziemlich homophone Schreibweise; die Mittelstimmen sind nur wenig bewegt; man strebt nach klarer und leichtverständlicher Gliederung der Melodie in der Oberstimme, ohne jedoch die Melodik eines Haydn oder Mozart im entferntesten zu erreichen. Im ganzen lässt sich von dieser Musik nicht gerade behaupten, dass sie schlecht sei, wohl aber, dass sie an der Oberfläche bleibe und keine tiefgehenden Wirkungen auf den Hörer auszuüben vermöge.

---

einem gegebenen Tenor hinzutrat. Später nannte man überhaupt jeden mehrstimmigen Gesang, dessen Text ein Spruch war, Motette, s. A. W. Ambros, Geschichte der Musik, II. Bd. 3. Auflage, S. 369. Doch scheint der Begriff der Motette niemals fest bestimmt gewesen zu sein. Wenigstens fasst Ambros selbst im III. Band der Musikgeschichte (3. Auflage) S. 47—56 schon für die Zeit der Niederländer alle mehrstimmigen Gesänge mit Ausnahme der Messe und des Liedes unter dem Namen Motette zusammen. — Vergl. auch Winterfeld, der evangelische Kirchengesang. Bd. II, S. 252 u. 282.

[1] Man kann zweifelhaft sein, ob die Motetten Bachs zur Kirchenmusik oder zur außergottesdienstlichen geistlichen Musik zu rechnen sind; jedenfalls waren sie für den Gottesdienst bestimmt, stehen aber mit demselben nicht in so engem Zusammenhang, wie die Kantaten.

[2] Riehl, Musikalische Charakterköpfe. Bd. III. S. 231.

Mendelssohn, welcher als Norddeutscher und als Schüler Zelters derartige Motetten sicher kannte, schloss sich dieser Richtung nicht an, schon weil zu der Trockenheit derselben seine geniale Begabung in geradem Widerspruche stand. Außerdem schöpfte er unmittelbar aus der Musik Bachs und ebenso aus derjenigen der alten Italiener.

Eine wie bedeutende Rolle er in der Geschichte der Wiederbelebung Bachs spielt, haben wir gesehen. Werke der alten Italiener, insbesondere Palestrinas, konnte er schon in Berlin bei den Übungen der Singakademie kennen lernen; aber einen Anlass, tiefer in diese Musik einzudringen, bot ihm sein Aufenthalt in Rom im Winter 1830 auf 1831. Seine Briefe zeigen, wie bewusst und scharf er alles beobachtete. Er erkannte richtig, dass die Werke im Palestrinastil ihre volle Bedeutung nur im Zusammenhang mit dem gesamten übrigen Ceremoniell des katholischen Gottesdienstes gewinnen [1]. Aber er unterschätzte damals den rein musikalischen Wert der alten Kompositionen, indem er sagt, es sei ziemlich gleichgültig, was aufgeführt werde, wenn es nur den zum Ganzen passenden Stil habe [2]. Jedenfalls aber nahm er von dem, was er in Rom gehört hatte, doch einen tiefen und bleibenden Eindruck mit sich fort; denn als er einige Jahre später als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf auch die Musik in einer katholischen Kirche zu leiten hatte, sagten ihm die Messen von Haydn etc. so wenig zu, dass er die Bibliotheken verschiedener rheinischer Städte besuchte, um sich alte Kirchenwerke zu verschaffen. In der That gelang es ihm, Verschiedenes von Palestrina und Orlando Lasso zu finden [3]. Er schreibt damals, es sei merkwürdig, dass wahre Kirchenmusik nur im 16. Jahrhundert entstanden sei [4].

Nach alledem ist es nicht zu verwundern, dass die Alten auch für sein eigenes Schaffen Bedeutung gewannen. Wie er eine derartige Einwirkung aufgefasst wissen will, zeigen folgende Worte aus einem Briefe an seinen Freund E. Devrient [5]: »Hat »es Ähnlichkeit mit Seb. Bach, so kann ich wieder nichts dafür; »denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Mute war. Und »wenn mir einmal bei den Worten so zu Mute geworden ist, wie »dem alten Bach, so soll es mir nur um so lieber sein; denn du »wirst nicht meinen, dass ich seine Formen kopiere ohne Inhalt;

---

[1] Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Billige Ausgabe; 6. Auflage in einem Bande; Leipzig, Hermann Mendelssohn. 1889. — 1. Teil. S. 97.

[2] Briefe. 1. Teil. S. 132.

[3] Briefe. 2. Teil. S. 7.

[4] Briefe. 2. Teil. S. 48.

[5] Briefe. 1. Teil. S. 152.

»da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende »schreiben«. Was hier von dem Verhältnis zu Bach gesagt ist, haben wir ein Recht, auch auf dasjenige zu den alten Italienern zu übertragen. Aus unseren weiteren Untersuchungen muss sich ergeben, ob sich Mendelssohn in diesem Punkte richtig beurteilt hat oder nicht.

Mit Recht weist Kretzschmar darauf hin[1], dass man bisher einseitig die Beeinflussung Mendelssohns durch Bach betont und diejenige durch die alten Kirchenkomponisten vernachlässigt habe. Wir dürfen sagen, dass in der Gesamtheit seiner Acapellawerke letztere entschieden vorwiegt. Schon die allgemeine Schreibweise ist von dem Motettenstil Bachs weit entfernt. Dieser ist aus der Orgelmusik hervorgegangen; wie sonst die Orgel, so ergießt hier der Chor häufig eine wahre Tonflut über den Hörer; die Kühnheit der Dissonanzenverwendung ist hier nicht weniger groß als dort. Auf einzelne Merkmale, welche die Herkunft des Bachschen Motettenstils aus der Orgelmusik deutlich beweisen, haben wir hier nicht näher einzugehen; sie sind in Spittas Bachbiographie auseinandergesetzt[2]. Wenn es richtig ist, dass die Orgelmusik dem Charakter des Nordens, welchem sie die intensivste Pflege und höchste Ausbildung verdankt, besonders gemäß ist, so tragen auch die Motetten Bachs einen entschieden nordischen Zug an sich. Dieser tritt in den entsprechenden Werken Mendelssohns stark zurück. Dagegen nähern sich viele derselben in der leichten Sangbarkeit der einzelnen Stimmen und in der größeren Weichheit der Zusammenklänge dem altitalienischen Stil. Wenn wir ein Bild wagen dürfen, so gleichen Bachs Motetten dem Meer, das bald ein Sturm zu mächtigen Wellen auftürmt, bald ein leichter Wind sanft kräuselt, die Motetten Mendelssohns dagegen einem bald zwischen lieblichen, bald zwischen ernsten Ufern ruhig dahinströmenden Flusse. Ganz besonders handgreiflich erscheint der Unterschied, wenn wir die doppelchörigen Werke beider Komponisten vergleichen. Bei Bach lassen sich drei verschiedene Behandlungsweisen der beiden Chöre unterscheiden, welche aber nicht prinzipiell getrennt, sondern je nach Bedürfnis auch in einer und derselben Motette angewendet werden: Entweder sind die Chöre eng in einander gearbeitet, so dass beispielsweise der

---

[1] Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. 1. Aufl. II. Abteilung. 1. Teil. S. 322.

[2] Johann Sebastian Bach von Philipp Spitta. II. Band. S. 436. Allerdings wird die Ansicht Spittas, die er in dem genannten Werke überall vertritt, dass die gesamte Vokalmusik Bachs auf der Orgelmusik beruhe, in dem Vorworte zum XXVIII. Bande der Ausgabe der Bachgesellschaft bekämpft, unserer Ansicht nach mit Unrecht; auf diese musikgeschichtlich und ästhetisch äußerst wichtige Kontroverse näher einzugehen, ist hier nicht der Ort.

eine einzelne Akkorde in die Bewegung des anderen hineinwirft[1], oder sie respondieren einander, d. h. wenn der eine Chor eine längere oder kürzere Phrase gesungen hat, wird sie von dem anderen in gleicher oder ähnlicher Gestalt wiederholt[2]. Es ist klar, dass bei diesen beiden Behandlungsweisen die Zweichörigkeit deutlich als gestaltendes Prinzip des Ganzen hervortritt. Es kommt aber auch vor, dass Bach dieses Prinzip verlässt, indem er aus jedem Chor beliebig viele Stimmen verwendet und sie zu einer neuen Einheit zusammenfasst, in welcher von der Zweichörigkeit nichts mehr zu bemerken ist[3]. In allen zweichörigen Kompositionen, ebenso auch in allen mehrchörigen ist teils durch die große Stimmenzahl, teils durch die Natur der Zweichörigkeit, wo sie wirklich festgehalten wird, eine Beschränkung der Polyphonie bedingt. Aber bei Bach ist doch in der Regel wenigstens der eine Chor reich bewegt. Bei Mendelssohn finden wir nur die beiden erstgenannten Behandlungsweisen, woraus sich schon ergiebt, dass er das Prinzip der Zweichörigkeit streng durchführt[4]. Noch klarer tritt die Teilung in zwei Chöre dadurch hervor, dass meist je ein Chor in seinen vier Stimmen einen gleichen Rhythmus bringt, also fast Note gegen Note gesetzt ist. Diese Homophonie wird auch beibehalten, wo die beiden Chöre zu einem wirklichen achtstimmigen Satze zusammentreten. Man wird zugeben müssen, dass Mendelssohns Schreibweise für Doppelchor übersichtlicher, aber weniger mannichfaltig ist als diejenige Bachs. Er schließt sich damit eng an die alten Italiener an. Was wir von dem allgemeinen Charakter seiner hierher gehörigen Werke gesagt haben, gilt auch von den entsprechenden Kompositionen eines Palestrina, Anerio[5] etc. Zwar meint M. Hauptmann[6], für den mehr deklamierenden Stil seiner doppelchörigen Werke, welcher die Worte deutlich hervortreten lässt, ohne jedoch die

[1] Man vergleiche in der Motette »Singet dem Herrn« den ersten Teil des ersten Chores. Ausgabe der Bachgesellschaft, Bd. XXXIX, S. 5.

[2] Man vergleiche den 3. Satz der genannten Motette. S. 26.

[3] Man vergleiche die Fuge »Die Kinder Zion sein fröhlich« im ersten Chor unserer Motette, S. 10; dagegen ist die Schlussfuge des Ganzen einfach vierstimmig, also thatsächlich nicht doppel-, sondern einchörig.

[4] Als Beleg der ersten Art vergleiche man im 98. Psalm, op. 91, welcher im übrigen Orchesterbegleitung hat, den Eingangschor a capella; Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel, Serie XIV, Abt. A., als Beleg der zweiten Art den 2. Psalm, op. 78, Nr. 1; Gesamtausgabe, Serie XIV, Abt. C.

[5] Auf alle gleichzeitigen doppelchörigen Kompositionen findet dies nicht Anwendung, da z. B. Orlando Lasso auch die erwähnte dritte Art der Behandlung kennt, aus jedem Chor beliebig viele Stimmen zu verwenden und sie zu einer neuen Einheit zusammenzufassen. Vergl. Gesamtausgabe der Werke Orlando Lassos bei Breitkopf & Härtel, Bd. X.

[6] Hauptmann, Briefe an Ludwig Spohr und andere, S. 155 und Briefe an Hauser, Bd. II, S. 106.

musikalische Führung zu vernachlässigen, gebe es aus alter und neuer Zeit keine Vorbilder; Mendelssohn sei wohl durch die Komposition der Chöre zu Antigone und Ödipus darauf geführt worden; aber wir werden doch anerkennen müssen, dass die meisten Doppelchöre der römischen Schule in diesem Stile gehalten sind und dass daher wohl zunächst durch sie Mendelssohn zu seiner Schreibweise angeregt wurde. Die Italiener liebten auch da, wo sie nicht ausgesprochenermaßen für zwei oder mehrere Chöre schrieben, eine häufige Teilung in einzelne Stimmengruppen, welche, wie sonst die ganzen Chöre, in einander gearbeitet, oder respondierend behandelt wurden. Das berühmteste Beispiel hiefür ist die Missa papae Marcelli. Sehr häufig ist naturgemäß der Wechsel zwischen hohen und tiefen Stimmen. Auch hierin folgte Mendelssohn den Alten[1].

Doch erstreckt sich ihr Einfluss keineswegs nur auf den allgemeinen Charakter oder die allgemeine Anlage seiner Werke, sondern er lässt sich auch weit ins einzelne verfolgen. Die Art der italienischen Polyphonie, welche, wie schon früher erwähnt, in der imitatorischen, häufig auch kanonischen Durchführung eines kleinen, an sich meist unscheinbaren Motivs besteht, treffen wir bei Mendelssohn nicht selten an, ebenso deklamierende, homophone Sätze, wie sie bei den Alten da, wo viel Text in Musik zu setzen war, üblich sind. Durch den Wechsel zwischen diesen beiden Schreibweisen erhält z. B. der 100. Psalm ein deutlich italienisches Gepräge[2]. Dagegen verwendet Mendelssohn die Kirchentonarten niemals und auch die eigenartigen Harmoniefolgen, welche sich aus ihnen, sowie aus dem weit mehr kontrapunktischen als akkordlichen Stil der Alten ergeben, verhältnismäßig selten[3]. Damit hängt zusammen, dass auch eine andere Eigentümlichkeit der Alten, welche nach unserer Terminologie gesprochen, darin besteht, dass auf einer und derselben Stufe kurz nacheinander der Dur- und Moll-Dreiklang gebildet wird, bei ihm nicht häufig ist[4]. Auch in rhythmischer Beziehung ist er, abgesehen von dem, was wir über die Behandlung der Chöre in seinen zweichörigen Werken gesagt haben, von den Alten nicht

[1] Man vergleiche: »Mitten wir im Leben sind«, op. 23, Nr. 3, Gesamtausgabe, Serie XIV, Abt. B, und »Richte mich, Gott«, op. 78, Nr. 2, Gesamtausgabe, Serie XIV, Abt. C; letzteres auch von Kretzschmar in diesem Zusammenhang erwähnt: »Führer durch den Konzertsaal«, II. Abt., 1. Teil, S. 326. Beide Kompositionen sind achtstimmig und in beiden werden durch den Wechsel von Männer- und Frauenstimmen sehr schöne Wirkungen erzielt.
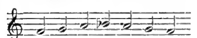
[2] Gesamtausgabe, Serie XIV, C. Man beachte besonders den dreistimmigen Satz »denn der Herr ist freundlich«. Vergl. auch in den 6 Sprüchen op. 79, eod. loc. Nr. 5.

[3] Z. B. im 4. der oben genannten 6 Sprüche.

[4] Sie findet sich beispielsweise in Nr. 6 der 6 Sprüche.

stark beeinflusst; einmal wird ein Thema vom geraden in den ungeraden Takt umgesetzt[1].

Wohl das bedeutendste Werk Mendelssohns, welches unter italienischer Einwirkung entstand, ist das deutsche Magnificat, op. 69, Nr. III[2]. Hier zeigt sich etwas von dem, was man mit einem etwas verächtlichen Beigeschmack die »niederländischen Künste des Kontrapunktes« zu nennen pflegt, was aber auch zu den Italienern überging und was, richtig angewendet, dem ureigensten Wesen der Musik gemäß ist, wie Spitta mit Recht hervorhebt[3]. Das Motiv des ersten Satzes ist eine der Umbildungen der alten liturgischen Formel



wie sie im 16. Jahrh. häufig angewendet wurden[4], und noch bei Bach und Händel vorkommen[5]. Alle vier Stimmen setzen nach einander mit demselben ein; ein derartiger imitierender Anfang ist bei den Italienern fast typisch. Das Thema des 3. Satzes ist ebenso behandelt. Am Schluss erscheint es gleichzeitig in gerader und verkehrter Bewegung. Der 4. Satz bringt die Beantwortung seines Themas in der Umkehrung. Der 6. Satz ist eine Fuge. Im Verlauf desselben kommt ein zweites Thema hinzu, welches in gerader und verkehrter Bewegung auftritt. Beide Themen werden eng geführt. Obgleich die Fugenform in unserem Sinne bei den Italienern noch nicht bestand, hat diese Fuge doch italienischen Charakter, indem beispielsweise die ersten 4 Themeneinsätze unmittelbar hinter einander erfolgen, während in der Regel mindestens ein Zwischensatz eingefügt wird.

Die Erwähnung der Fuge kann uns dazu dienen, uns zur Betrachtung der Einwirkung Bachs auf Mendelssohns geistliche Acapellamusik hinüberzuführen. Dass und inwiefern diese Einwirkung geringer war als diejenige der alten Italiener, haben wir bereits gesehen. Aber bei Mendelssohns Begeisterung für die Werke Bachs und bei seiner intensiven Beschäftigung mit denselben wäre es auffallend, wenn sie ganz ausgeblieben sein sollte. Dies ist denn aber auch keineswegs der Fall. Sehr interessant ist die Vergleichung des bereits erwähnten 100. Psalmes[6] mit

---

[1] Das Anfangsthema in »Richte mich Gott« siehe Anm. 1 zu S. 62.

[2] Gesamtausgabe, Serie XIV, Abt. C. »Mein Herz erhebet«.

[3] Vergl. »Johannes Brahms« in »Zur Musik«. S. 394.

[4] So z. B. ist der ganzen Missa »Aeterna Christi munera« von Palestrina ein solches Motiv zu Grunde gelegt.

[5] Siehe Chrysander, Händel. I. S. 393ff.; in Spitta, Joh. Seb. Bach. II. S. 282.

[6] S. Anm. 2 auf S. 62.

einer anderen Komposition des gleichen Textes[1]; dort ununterbrochen italienischer Wohllaut, hier auch deutlich einschneidende Dissonanzen, dort kleine, an sich wenig bedeutende Motive, hier auf die Worte »O geht zu seinen Thoren ein« ein selbständiges, tief mystisches Thema, das mehr fugenartig beantwortet als imitierend durchgeführt wird. Dieses Werk steht eben unverkennbar unter dem Einfluss Bachs; gewisse Harmoniefolgen erinnern unmittelbar an ihn. Freilich findet sich auch hier der Wechsel des Dur- und Moll-Dreiklangs auf ein und derselben Stufe; doch kommt er auch bei Bach vor, wenn auch bei weitem nicht so häufig wie bei den Alten.

Man hat oft und mit Recht gesagt, ein Grundpfeiler der Musik Bachs sei der Choral; er bringt ihn nicht nur in den verschiedensten Gestalten und Kombinationen in seinen Orgelwerken, Kantaten und Passionen zur Anwendung, sondern auch in seinen wenigen erhaltenen Motetten. Hierin schloss sich Mendelssohn an ihn an, nicht mit dem schon erwähnten »Mitten wir im Leben sind«[2], — denn hier ist die Behandlung des Chorals nicht Bachisch, sondern mehr italienisch —, wohl aber mit »Aus tiefer Not schrei ich zu Dir«[3]. In seiner Grundanlage stimmt dieses Werk mit Bachs Motette »Jesu, meine Freude«[4] überein; beide Werke beginnen und schließen mit dem einfach vierstimmig gesetzten Choral und verwerten dessen Melodie auch in anderen Teilen. Bei Bach finden sich mehrere völlig freie Zwischensätze, bei Mendelssohn einer, eine Arie mit Chorschluss von der Orgel begleitet[5]. Während bei Bach die musikalisch freien Teile auch freien Text haben, nämlich Bibelworte, hat Mendelssohn einfach den Text seines Kirchenliedes strophenweise in Musik gesetzt. So verfuhr Bach, so viel wir wissen, nur in Kantaten, indem er entweder das Kirchenlied in wörtlicher Fassung zu Grunde legte, dann aber auch die Melodie desselben durchweg benützte[6], oder indem er manche Strophen in madrigalischer Umdichtung komponierte, bei welchen er dann von der Choralmelodie keinen oder nur einen ganz geringen Gebrauch machte[7]. Aber zu einer wortgetreuen Strophe eines Kirchenliedes eine völlig neue Musik

---

[1] S. Gesamtausgabe, Serie XIV, Abt. C., op. 69, Nr. 2, »Jauchzet dem Herrn«.

[2] S. Anm. 1 auf S. 62.

[3] Gesamtausgabe, Serie XIV, Abt. B, op. 23, I.

[4] Ausgabe der Bach-Gesellschaft, 39. Jahrgang, S. 81.

[5] Übrigens findet sich diese Anlage vereinzelt auch bei Schicht, und es ist sehr wohl möglich, dass sie schon bei ihm aus unmittelbarer Anlehnung an Bach hervorging; denn die meisten übrigen Motetten aus der Schule, der er angehörte, sind ein- oder höchstens zweisätzig.

[6] So in »Christ lag in Todesbanden«, Bach-Ges. I. Nr. 4.

[7] In den sogenannten Choralkantaten; s. Spitta, Bach. II. S. 576 ff.

zu erfinden, wie es Mendelssohn that, wäre ihm, als einem protestantischen Kirchenkomponisten im wahren Sinne des Wortes, wohl unmöglich gewesen. Wir haben hierin einen interessanten Beleg, dass Mendelssohn auch da, wo er den Choral verwendet, nicht als Kirchenkomponist, sondern als geistlicher Komponist verfährt, und dass das Vorkommen des Chorals kein ausreichender Grund ist, ein Werk zur Kirchenmusik zu rechnen. Was die Behandlung des Chorals selbst betrifft, so schließt sich Mendelssohn in der vierstimmigen Harmonisierung desselben eng an Bach an. Er hat dieselbe reiche Bewegung und meisterhafte Führung der Stimmen und dieselbe feierliche und würdevolle Haltung des Ganzen. Nur in der Verwendung der Dissonanzen ist er nicht so herb wie Bach. Wenn auch dieser Unterschied einerseits in dem verschiedenen Charakter beider Männer begründet sein mag, so muss man doch andererseits bedenken, dass die vierstimmig gesetzten Choräle Bachs nicht acapella, sondern unter starker Begleitung der Orgel und wohl auch der Streichinstrumente gesungen wurden, wodurch sich naturgemäß die Schwierigkeiten der Ausführung verringerten. Auf den einfach gesetzten Choral lässt Mendelssohn eine Fuge folgen, als deren Themen die beiden ersten Choralzeilen verwendet sind; es ist nicht eine strenge Doppelfuge, sondern eher eine Fuge mit zwei Themen. Die 3. Strophe bildet den freien Satz. In der 4. liegt die Choralmelodie als cantus firmus im Sopran; die übrigen Stimmen kontrapunktieren dazu. Diese Form findet sich zwar ebenso wenig wie die der erwähnten Fuge in Bachschen Motetten, ist aber darum doch echt Bachisch, da sie seinen Kantaten entnommen ist. Freilich ist es in diesen das häufigere, dass die kontrapunktierenden Stimmen zu allen Zeilen das gleiche Motiv durchführen, während Mendelssohn jedesmal ein neues bringt. Noch ist zu bemerken, dass, während Bach die Melodie zu »Aus tiefer Not« stets in ihrer ursprünglichen Fassung, nämlich in der phrygischen Tonart stehend, verwendet, Mendelssohn dies in der in Rede stehenden Motette nur ein einziges Mal thut; im übrigen erscheint sie bei ihm immer in unser Moll umgesetzt. Es ist klar, dass sie hierdurch eines charakteristischen Zuges beraubt wird; welche Erwägungen Mendelssohn bei diesem Vorgehen leiteten, ist schwer zu sagen; möglicherweise wollte er mit dem einmaligen Auftreten der phrygischen Tonart eine ganz besondere Wirkung erzielen.

Die Motette »Aus tiefer Not« steht zweifellos dem deutschen »Magnificat« ebenbürtig zur Seite. Hier hat Mendelssohn unter dem Einfluss der alten Italiener, dort unter demjenigen Bachs auf dem Gebiete der Acapellamusik sein Vollendetstes geleistet. Aber in der Art der Beeinflussung besteht doch ein Unterschied, welcher diese beiden Werke als Typen für die beiden Richtungen

erscheinen lässt, in welchen derartige Einwirkungen zulässig, d. h. ästhetisch berechtigt sind. In dem »Magnificat«, wie in allem von Mendelssohn, was von den Italienern beeinflusst ist, werden von diesen nur musikalische Elemente entlehnt und mit modernen Elementen zu einem neuen, eigenartigen Ganzen verschmolzen; Mendelssohn hat nichts geschrieben, von dem sich sagen ließe, es könnte ebenso gut von Palestrina sein. Dagegen könnte man von der Motette »Aus tiefer Not«, abgesehen von dem freien Zwischensatz und einzelnen Wendungen in der Fuge, wenn man den Autor nicht kennte, sehr wohl meinen, sie rühre von Bach her. Hier hat eben Mendelssohn nicht einzelne Elemente der Bachischen Musik übernommen, sondern sich ihren ganzen Stil angeeignet. Dass die ersterwähnte Art der Beeinflussung berechtigt ist, falls keine Stilwidrigkeiten entstehen und falls sich aus der Verschmelzung des Alten und Neuen wirklich ein eigenartiges, an sich wertvolles Ganzes ergiebt, bedarf keines Beweises; denn das Recht, seine musikalischen Mittel aus welcher Quelle auch immer zu bereichern, wird man dem Komponisten ohne weiteres zugestehen. Dagegen könnte man über die Berechtigung der zweiten Art der Beeinflussung zweifelhaft sein; man könnte meinen, wer sich des Stiles einer früheren Epoche bediene, sei ein bloßer Nachahmer ohne Innerlichkeit und ohne schöpferische Kraft. Aber diese Meinung ist keineswegs immer zutreffend. Das Kunstwerk steht, auf seine Wirkung hin betrachtet, auf die es hier allein ankommt, völlig selbständig da, also auch ohne allen Zusammenhang mit anderen Kunstwerken oder anderen Kunstepochen; daher behält es seinen Wert, wenn es einen solchen überhaupt hat, unverändert bei, ob es nun von einem Bach herrührt, oder ob es ein anderer, der 100 Jahre später lebte, im Geist und Stil Bachs geschrieben hat. Weder einzelne Formen, noch ganze Stilarten, von welchen wir zugeben, dass sie irgend einmal künstlerischen Wert besessen haben, können jemals veralten. Eine spätere Zeit kann unfähig sein, einen für sie passenden Inhalt zu finden; dann soll sie dieselben eben bei Seite lassen; findet aber jemand einen passenden Inhalt, so ist gegen ein solches Kunstwerk in alten Formen oder in einem alten Stil nichts einzuwenden. In der Regel freilich wird der Künstler im großen und ganzen an dem Punkt einsetzen, bis zu welchem die unmittelbar vor ihm liegende Zeit seine Kunst geführt hat; aber es hindert ihn nichts, zu den Formen oder dem Stil einer früheren Epoche zu greifen, wenn er nur darin ein wirkliches Kunstwerk zu schaffen vermag. Wir werden im weiteren Verlauf unserer Untersuchung den beiden Arten der Beeinflussung immer wieder begegnen, also der Anwendung nur einzelner musikalischer Elemente oder des ganzen

Stils einer früheren Epoche und müssen daran festhalten, dass beide Verfahren berechtigt sind und dass es nur darauf ankommt, wie sie im Einzelfalle gehandhabt werden.

Mendelssohn gehört zu denjenigen Komponisten, welche auf fast allen Gebieten, denen sie sich zuwandten, Schule machten. In der Acapellamusik schloss man sich namentlich mit Männerchören an ihn an. Die wichtigsten Vertreter dieser Richtung sind: F. Hiller, J. Otto und J. Faißt. Ihre Kompositionen zeigen nicht nur diejenigen Eigentümlichkeiten des Mendelssohnschen Stiles, welche modernen Ursprunges sind, und auf welche wir daher hier nicht näher einzugehen haben, sondern auch das deklamierende desselben, welches, wie wir gesehen haben, Mendelssohn den Alten entlehnte[1]. Im übrigen aber sind sie von diesen nicht wesentlich beeinflusst, weder direkt, noch indirekt; auch nehmen sie, was ihren künstlerischen Wert betrifft, nicht gerade einen hohen Rang ein.

Weit selbständiger ist das einzige, hierher gehörige Werk von Robert Schumann, die Motette »Verzweifle nicht im Schmerzensthal« für doppelten Männerchor, ursprünglich Acapella, erst später instrumentiert. Wenn sich auch darin im einzelnen keine alten Einflüsse geltend machen, so ist es doch charakteristisch, dass sich selbst Schumann, dessen Individualität die Chormusik und insbesondere die unbegleitete Chormusik nicht eigentlich gemäß war, doch auch dieser Gattung zuwandte. Er that es sicher unter der Einwirkung Mendelssohns und überhaupt der ganzen auf Erneuerung des Alten gerichteten Strömung.

Auch von Peter Cornelius giebt es eine durchaus selbständig gehaltene Motette für Männerchor. Es ist die Bearbeitung des Chorales: »Ach wie flüchtig, ach wie nichtig«, op. 9. Zu der Freude an der kontrapunktischen Schreibweise, welche bei Cornelius, obgleich er im allgemeinen homophon schrieb, doch immer wieder hervortritt, scheint sein Lehrer Dehn den Grund gelegt zu haben. Zudem besaß Cornelius einen besonders ausgeprägten Sinn für die mannigfachen Klangmischungen, welche der Chorsatz des 16. Jahrhunderts aufweist. So lässt er in der in Rede stehenden Motette Tutti und Halbchöre abwechseln und führt auch Solostimmen ein. Letzteres war wohl im 16. Jahrhundert nicht gebräuchlich, ist aber darum nicht weniger berechtigt. Aus der kontrapunktischen Stimmführung ergeben sich moderne, höchst wirkungsvolle Harmoniefolgen, welche überall dem Charakter des Chorales angepasst sind. Der rhythmischen Belebung dient der dem 15. und 16. Jahrhundert entlehnte Wechsel der geraden und

[1] Man vergleiche die Hymne nach dem 13. Psalm von J. Otto, op. 142, Leipzig bei F. W. Siegel.

ungeraden, so wie der schnelleren und langsameren Taktarten. Das ganze Werk ist gleichsam als eine erweiterte Choralharmonisierung zu betrachten, ähnlich wie Mendelssohns »Mitten wir im Leben sind.«

Mit Motetten für gemischten Chor, sowohl ein- als auch doppelchörigen, lehnte sich G. Rebling eng an Mendelssohn an. Er machte sich dessen deklamierenden Stil völlig zu eigen, wie schon Hauptmann bemerkt[1], erreicht ihn aber, was musikalische Erfindung betrifft, nicht entfernt. Weitere Einwirkungen der Alten weisen seine Kompositionen nicht auf[2].

Von Mendelssohn unabhängig ist E. Grell, welcher sich in erster Linie durch seine zahlreichen Motetten bekannt machte. Obgleich er dieselben nach der Angabe M. Blumners[3], seines Freundes und Nachfolgers im Direktorat der Berliner Singakademie, »für Kirche und Schule« bestimmte, können wir ihn doch nicht als einen Kirchenkomponisten betrachten, da ihnen im allgemeinen alles fehlt, was auf den Gebrauch in einem bestimmten Gottesdienst hinweist oder einen solchen nötig macht; es sind vielmehr freie Gesangstücke mit religiösen Texten. Blumner charakterisiert Grells Schreibweise im großen und ganzen richtig, wenn er sagt[4]: »Ihr stets sowohl dem Munde des Sängers wie »dem Ohre des Hörers freundlich entgegenkommender Stil ist »der Grundcharakter der Grellschen Muse, welche ebensowenig »die Herbheit S. Bachs, wie die gedrängt verschlungene Weise »eines Palestrina oder Lassus kennt, die Dissonanzen nur als »leichte Schatten in den Sonnenglanz der Konsonanzen einführt »und mit italienischem, harmonischem Wohllaut die ungekünstelt »freundliche, innige Melodieführung der modernen deutschen »Lyrik verbindet.« Aber es muss hinzugefügt werden, dass er zwar nicht »die gedrängt verschlungene Weise eines Palestrina«, welche übrigens diesem keineswegs durchaus eigen ist, nachahmt, wohl aber seine Harmoniefolgen, wenn es uns der Kürze halber erlaubt ist, diesen etwas ungenauen Ausdruck zu gebrauchen. Wie aus den angeführten Worten Blumners zu entnehmen ist, macht der Stil der Motetten diese Altertümlichkeit nicht notwendig; doch ist sie auch kein Verstoß gegen denselben, sondern erhöht im Gegenteil die Mannigfaltigkeit, da sie, im bescheidenen Maße verwendet, mit der modernen Liedhaftigkeit vereinbar ist, während die Einmischung anderer Elemente der alten Musik,

---

[1] Hauptmann Briefe an Ludwig Spohr und andere, S. 155.

[2] Man vergleiche den 51. Psalm, op. 16, einchörig, und den 138. Psalm, op. 14, doppelchörig, beide bei Breitkopf & Härtel erschienen.

[3] Blumner, Geschichte der Berliner Singakademie. S. 210.

[4] eod. loc. S. 210.

insbesondere die der Polyphonie, stören würde. Nur da, wo Grell Texte in Musik setzt, welche wirkliche Bestandteile der protestantischen Liturgie bilden[1], schließt er sich enger an die Alten an. An Stelle der modernen Melodieführung tritt im wesentlichen Deklamation und hier und da findet sich auch die bei den alten Italienern so häufige imitatorische Behandlung gangartiger Motive; aber die Polyphonie ist nicht nur sparsam verwendet, sondern kann sich auch in der Freiheit und Schönheit der Bewegung nicht mit den Vorbildern vergleichen. Dass gerade die mit dem protestantischen Gottesdienst besonders eng zusammenhängenden Kompositionen in hervorragendem Maße den Stil der katholischen Kirchenmusik aufweisen, rührt offenbar daher, dass Grell der Richtung Winterfelds angehörte, welche wir früher charakterisiert haben, dass er also in dem Palestrinastil weniger das Ideal der katholisch-liturgischen, als das der gottesdienstlichen Musik überhaupt erblickte; auch scheint er zu derartigen Versuchen durch den Berliner Domchor angeregt worden zu sein, welcher in demselben Geiste gegründet worden war[2].

Einer ganz anderen Richtung gehört das vierstimmige Weihnachtslied »Er ist gewaltig und stark« von R. Volkmann an, dessen Text aus dem 12. Jahrh. stammen soll. Es hat nicht nur mit dem Gottesdienst, sondern auch mit dem Palestrinastil nichts zu thun. Wenn ihm Kretzschmar[3] »den naiven, wilde Kraft »und Zartheit vereinenden, auf kleine, reizende Malereien be»dachten Ton, welcher dem deutschen geistlichen Volkslied im »Mittelalter eigen war« zuschreibt, so hat er damit zweifellos charakteristische Merkmale der Komposition hervorgehoben; aber der Ausdruck »das deutsche geistliche Volkslied im Mittelalter« ist missverständlich. Gemeint sind offenbar die geistlichen Lieder des 16. Jahrh. von der Art des bekannten Wiegenliedes von Nikolaus Zanchius[4], welchen in der That die von Kretzschmar genannten Eigenschaften zukommen. Als Volkslieder darf man diese kontrapunktisch sehr gewandt gesetzten Gesänge nur dann bezeichnen, wenn man das Wort nicht in seiner gewöhnlichen Bedeutung fasst, sondern wenn man darunter Lieder versteht, welche in allen Ständen gesungen wurden, also der Gesamtheit

[1] Man vergleiche op. 32 »5 sechsstimmige Kirchengesänge nebst einigen vierstimmigen Antworten für jeden Hauptgottesdienst des Jahres« und op. 33 »Evangelische Festgradualien oder 11 sechstimmige Motetten für die Kirchenfeste«; beides bei Trautwein, Berlin, erschienen.

[2] Vergl. hierüber »Allgemeine Musikalische Zeitung«, Jahrgang 1844, S. 834 ff.

[3] Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, II. Abt. 1. Teil, S. 353.

[4] Vergl. »Auswahl deutscher Madrigale« von J. Renner, bei Pustet in Regensburg, 1875. Nr. 6.

des Volkes angehörten und deren es im 16. Jahrh. eine große Menge gab, sowohl geistlicher als auch weltlicher[1]. Mit »der »episodenreichen, die Baulinie mit allerlei Nischen und Erkern »durchbrechenden Architektonik« des Weihnachtsliedes, welche »höchst wahrscheinlich auf dem Studium Orlando Lassos beruhe«, meint Kretzschmar wohl die Eigentümlichkeit, dass das Ganze zwar in Abschnitte zerfällt, dass diese aber nicht in moderner Weise abschließen, sondern gleichsam ineinander übergreifen. Dies ist aber nicht eine Spezialität Orlando Lassos, sondern der Alten überhaupt, wo sie nicht, was namentlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. selten vorkommt, modern periodisierte Melodien verwenden. An Volkmanns »Weihnachtslied« lässt sich deutlich beobachten, wie die Anwendung von Stilelementen einer vergangenen Epoche mehr schadet als nützt, wenn sie nicht aus dem gesamten Stil der Komposition hervorwächst. Bei Volkmann stehen neben Stellen, welche auch in der Art der Polyphonie altertümlich sind, nicht nur durchaus moderne Modulationen, sondern auch instrumentale Wendungen und völlig opernhafte Sätze, so dass das Ganze den Eindruck der Einheitlichkeit in empfindlicher Weise vermissen lässt.

Indem wir uns nun zur Betrachtung der Acapellawerke von J. Brahms wenden, werden wir sehen, dass mit einer viel weiter gehenden Verwendung alter Stilelemente, wie wir sie bei keinem früheren Komponisten antreffen, doch höchste Einheitlichkeit und zugleich die Aussprache einer eigenartigen Individualität vereinbar ist; denn das können wir, auch in bezug auf unsere späteren Untersuchungen über das Verhältnis von Brahms zu den Alten vorausschicken, dass er, wenn er selbstschöpferisch und nicht nur bearbeitend thätig war, niemals versuchte, völlig im Geiste eines früheren Meisters oder einer vergangenen Epoche zu schreiben, wie wir dies vereinzelt bei Mendelssohn fanden, dass er vielmehr durch das Alte nur seine Musik bereicherte und vertiefte, die aber darum doch seine besondere Eigenart nirgends verleugnet.

Brahms besaß eine ausgebreitete Kenntnis der Vokalmusik des 16. Jahrh.; seine Werke schließen sich an verschiedene Gattungen derselben an. Ungefähr denselben Weg wie Volkmann, aber mit ungleich größerem Erfolg betritt er mit den vierstimmigen Marienliedern, op. 22. Es ist nicht erschöpfend und nicht klar, wenn man wie Deiters sagt[2], sie seien in der Art Eccards und seiner Zeit geschrieben; denn die beiden Werke von Eccard,

---

[1] Vergl. hierüber R. v. Liliencron »Deutsches Leben im Volkslied um 1530«, Einleitung.

[2] Vergl. »Sammlung musikalischer Vorträge« bei Breitkopf & Härtel. Nr. 23/24. S. 349.

in welchen dessen Hauptbedeutung beruht und welche durch die Neuausgaben von Teschner[1] auch am bekanntesten sind, an welche man daher zunächst denken müsste, haben mit den Marienliedern nicht viel zu thun; sie enthalten nur solche Gesänge, in welchen entweder ein Choral oder eine choralmäßig gebildete Melodie in der Oberstimme liegt, während sich die Marienlieder völlig frei bewegen; höchstens die Art der Harmoniefolgen könnte von Eccard entlehnt sein; doch war dieselbe überhaupt aus allen Vokalwerken des 16. Jahrh. zu gewinnen. Die Worte »und seiner Zeit« sind insofern missverständlich, als Eccard seine Zeit nicht beherrschte, sondern nur eine ihrer vielen neben einander bestehenden Richtungen vertrat. Wir werden vielmehr sagen müssen, dass die Marienlieder von denselben geistlichen Gesängen abhängen, wie das Weihnachtslied von Volkmann, welche zwar auch von Eccard, aber keineswegs von ihm allein gepflegt wurden. In ihnen verbindet sich, wie bei Brahms, mit polyphonem Satz und melodischer Führung der Stimmen doch die Vorherrschaft der Melodie des Soprans; auch übernahm Brahms ihre naive, den rein musikalischen Verlauf niemals störende Tonmalerei; so ahmt er in »Marias Kirchgang« dem Text entsprechend die Glocken nach, in »der Jäger« die Jagdhörner. Es ist zweifellos, dass die Marienlieder auch an das Madrigal erinnern, wenigstens an dasjenige des ausgehenden 16. Jahrh. mit deutschem Text. Dies mag zum Teil daher rühren, dass das Madrigal, gleichviel ob geistlich oder weltlich, mit den erwähnten geistlichen Liedern, die offenbar nahe mit ihm verwandt sind, viele Eigenschaften gemein hat, so das Fehlen eines cantus firmus, das Vorherrschen der Melodie der Oberstimme, die Gewandtheit und Beweglichkeit des Satzes, die Tonmalerei etc. Aber daneben zeigt es, insbesondere bei Hans Leo Hasler, eine vollendet schöne Gliederung und Abrundung, wie wir sie in den geistlichen Liedern nicht antreffen, wie sie uns aber bei Brahms entgegentritt. Ob er hierin von den Madrigalen beeinflusst ist, oder ob er sich nur von seinem künstlerischen Sinne leiten ließ, dürfte wohl kaum zu entscheiden sein.

Selbstverständlich finden sich in den Marienliedern auch Züge, welche sich nicht auf eine bestimmte Kompositionsgattung zurückführen lassen, sondern aus Brahms Beschäftigung mit der Musik des 16. Jahrh. überhaupt hervorgingen. Die Kirchentonarten verwendet er hier nicht, wohl aber, wie bereits erwähnt, alte Harmoniefolgen, also, um die jetzige Ausdrucksweise zu gebrauchen, hauptsächlich die Nebeneinanderstellung nicht verwandter Akkorde,

[1] Teschner, »Geistliche Lieder auf den Choral mit fünf Stimmen« und »Preußische Festlieder auf das ganze Jahr.«

ferner den raschen Wechsel des Dur- und Moll-Dreiklanges derselben Stufe, die bei den Alten so häufige Erniedrigung der 7. Stufe in Dur[1] etc. Ganz besonders ausgiebigen Gebrauch macht er von der Rhythmik des 15. und 16. Jahrh., zu deren charakteristischen Merkmalen häufiger Taktwechsel innerhalb des Stückes gehört. »Marias Lob« beginnt in geradem und schließt in ungeradem Takt. In »Marias Wallfahrt« folgt auf einen Teil in ganzem Takt ein anderer, in welchem $^9/_4$ und $^6/_4$ taktweise abwechseln. Dadurch erhält der Text eine sehr nachdrucksvolle und wirksame Betonung.

Brahms hat die Marienlieder nicht nur in ihrer Gesamtanlage und in einzelnen Zügen der Musik des 16. Jahrh. angenähert, sondern ihnen auch eine Stimmung verliehen, welche einem großen Teil dieser Musik eigen ist. Wie es vor sich geht, dass ein Komponist die Stimmung fremder Tonwerke so in sich nacherlebt, dass er sie dann auch in seine eigenen Schöpfungen zu legen vermag, wird sich wohl niemals völlig erklären lassen; jedenfalls reicht hier der einfache Nachweis musiktechnischer Beeinflussungen nicht mehr aus. Mit der Einführung der alten Technik und Stimmung wollte Brahms nicht etwa archaisieren oder gar historisch belehren; denn überall finden sich Wendungen, welche im 16. Jahrh. unmöglich gewesen wären[2]. Vielmehr passt die uns so jugendfrisch anmutende Ausdrucksweise, mit knappen Formen, mit einfachen Mitteln, aber in sich vollendet, wie wir sie im 16. Jahrh. so häufig antreffen, völlig zu den Texten der Marienlieder, welche selbst dem 16. Jahrh. angehören. Daher kann man Text und Musik nicht feiner charakterisieren, als es Philipp Spitta thut, wenn er sagt: »Wie ist doch in den Marien»liedern die knospenhaft zugeschlossene, jungfräulich herbe Em»pfindung getroffen, die den Untergrund der Gedichte bildet[3].«

Nicht chronologisch, wohl aber inhaltlich steht die Motette »Ach, arme Welt«, op. 110, Nr. 2, gleichfalls mit altem Text, den Marienliedern am nächsten. Sie ist ein Strophenlied, dessen Melodie fast streng in der dorischen Tonart gehalten ist. Die Harmonie ist der Grundstimmung des Ganzen angepasst, geht

[1] Vergl. in den Marienliedern Nr. 1 und von alten Werken z. B. die Motette »Ecce quomodo« von Gallus, in Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke; Bd. I.

[2] Man vergleiche in Nr. 1 den Übergang nach Cdur. Ein anderes Lied »Ruf zur Maria« ist musikalisch völlig modern gehalten.

[3] Siehe Ph. Spitta »Johannes Brahms« in »Zur Musik«, S. 398. Dieser Aufsatz ist zweifellos das Beste, was über Brahms geschrieben wurde und bespricht sein Verhältnis zu den Alten in vorzüglicher Weise; daher sind wir ihm schon bisher zum Teil gefolgt und werden noch häufig Gelegenheit haben, auf ihn zurückzukommen.

aber in ihrem Reichtum über das im 16. Jahrh. Übliche hinaus. Sehr bemerkenswert sind einige, den Alten entlehnte rhythmische Eigentümlichkeiten. Vorgeschrieben ist $^{6}/_{4}$ Takt, welcher wie gewöhnlich, 2teilig gehandhabt wird; nur der vorletzte Takt enthält 3 halbe Noten, ist also 3teilig. Dadurch wird gleichzeitig die letzte Periode um einen Takt verlängert. Durch derartige Accentrückungen kann, wie hier, die Kadenz wesentlich an abschließender Kraft gewinnen. Während in den beiden ersten gleichlautenden Strophen alle Perioden mit Ausnahme der letzten 2taktig sind, wird in der 3. Strophe die erste Periode auf vier Takte verlängert, woraus sich eine wirksame Steigerung ergiebt.

Brahms schöpft nicht nur aus der geistlichen Liedmusik des 16. Jahrh., sondern auch aus der eigentlichen Kirchenmusik. Hieher gehören zunächst drei Chöre für Frauenstimmen mit den bekannten Texten »O bone Jesu«, »Adoramus« und »regina coeli«, op. 37. Mit Recht sieht Spitta in ihnen Studienwerke[1]. In ihrer künstlichen Kontrapunktik schließen sie sich an die niederländisch-italienische Schreibweise an, zeigen aber noch nicht vollständige Herrschaft über dieselbe, da sie, wie Spitta am angegebenen Orte bemerkt, »nicht ohne Gewaltsamkeiten sind und außerdem nicht allzu viel vom Brahms'schen Wesen an sich haben«. Im »Adoramus« scheint uns sogar die Stileinheit nicht gewahrt zu sein; man vergleiche die Stellen »redemisti mundum« und »pro nobis«. Am künstlichsten ist wohl das »regina coeli«. Ein Solosopran und Soloalt führen einen Kanon in Gegenbewegung durch, welcher später auch von dem Sopran und Alt des Chores aufgenommen wird.

In einem viel späteren und groß angelegten Werke vereinigt Brahms mit vollendeter Meisterschaft die Grundzüge des italienischen Kirchenstils mit modernen Elementen und durchtränkt das Ganze mit seiner eigensten Individualität. Es sind »Die deutschen Fest- und Gedenksprüche für Doppelchor«, op. 109. Italienisch ist darin vor allem das Fehlen des »Charakters moderner Melodik«, wie Deiters sagt[2], und an Stelle dessen die motivisch polyphone Arbeit. Wenn aber Deiters beifügt, Brahms sei hier gleichsam aus sich herausgetreten, so ist dies irreführend; denn einerseits kommt diese Schreibweise, wie wir gesehen haben und noch weiter sehen werden, keineswegs nur den Fest- und Gedenksprüchen zu, andererseits verdanken diese ihre Schönheit gerade dem Umstande, dass der Komponist dem Stil, in dem er schrieb, nicht fremd gegenüberstand und ihn gleichsam nur äußerlich heranzog, dass er sich vielmehr völlig in ihn eingelebt

[1] Cf. »Zur Musik«. S. 411.

[2] Cf. Sammlung musikalischer Vorträge, Nr. 63, S. 101.

hatte, so dass er nun, sobald ihm der gewählte Text dazu passend erschien, sein eigenstes Wesen darin aussprechen konnte. Übrigens klingt der zweite der Fest- und Gedenksprüche auch etwas an Händel an, was bei der Kraft und Fülle, welche den Grundcharakter dieser Komposition ausmachen, leicht geschehen konnte.

Spitta[1] führt aus, dass Brahms als Norddeutscher und als Protestant kaum anders konnte als auch die Errungenschaften Bachs für seine Motetten nutzbar zu machen. In der That haben wir einige Werke, in welchen er sich, wenn auch in seiner individuellen Weise, so doch eng an ihn anschließt. Es sind vor allem zwei Choralmotetten, op. 29 Nr. 1 und op. 74 Nr. 2. Die erste besteht aus dem einfach harmonisierten Choral »Es ist das Heil uns kommen her» und einem Satze, in welchem die Choralzeilen nacheinander bearbeitet werden. Diese Zusammenstellung findet sich bei Bach nicht und ist wohl von Brahms frei gebildet. Der vierstimmige Choralsatz bewegt sich, wie bei Mendelssohn, ganz in den Bahnen Bachs, nur dass auch hier die herben Dissonanzen vermieden sind. In der nun folgenden fünfstimmigen Bearbeitung des Chorales wird jede Zeile fugenartig behandelt und dann ganz oder teilweise zu motivischer Weiterführung verwendet; zum Schluss bringt jedesmal der 1. Bass die betreffende Zeile in doppelt so langen Noten, wozu der 2. Bass, außer bei der letzten Zeile, die Umkehrung singt, aber im ursprünglichen Zeitmaße. Nachdem alle Zeilen durchgeführt sind, folgt ein freier Schluss mit schöner Zurückdeutung auf die beiden ersten Zeilen und mit einem echt Bachschen Orgelpunkt. Choräle zeilenweise zu bearbeiten, sowohl für Chor als auch für Orgel, war schon vor Bach gebräuchlich. Er selbst verwendet diese Form mehr in Orgelchorälen als im Gesang. Hier zieht er es vor, den Choral als durchgehenden cantus firmus zu behandeln. Von dieser Beschaffenheit ist Brahms' 2. Choralmotette »Ach Heiland, reiß' die Himmel auf«. In der 1. Strophe liegt der cantus firmus im Sopran; jeder Zeile gehen einige Takte der drei übrigen Stimmen voraus, deren Stoff jedesmal aus der betreffenden Zeile genommen ist. Diese sehr wirksame Zeilenvorbereitung findet sich schon in zahlreichen Liedern des 16. Jahrh. und wurde für den Orgelchoral Pachelbels, eines Vorläufers Bachs, typisch. Dieser selbst übertrug sie auch in die großen Choralchöre der Kantate. Während aber bei Pachelbel auch die Begleitung zum cantus firmus selbst jedesmal aus einem Motiv der betreffenden Zeile gebildet ist und während Bach in der Regel die Kontrapunktierung des ganzen Chorals mit einem Motiv der ersten Zeile bestreitet, bewegen sich bei Brahms die Stimmen frei, aber darum nicht weniger

[1] Zur Musik, S. 410.

selbständig. In der 2. Strophe wird nur die erste Zeile auf die beschriebene Weise vorbereitet und zwar in Verkürzung. Die hierdurch gewonnene $^1/_4$ Bewegung behalten die drei kontrapunktierenden Stimmen bis zum Schluss der Strophe bei; der cantus firmus liegt wieder im Sopran. In der 3. Strophe ist er dem Tenor übertragen; aber alle Zeilen sind melismatisch verlängert. In der 4. Strophe bringt ihn der Bass, aber vom ungeraden in den geraden Takt versetzt und mit umschreibenden Veränderungen. In der letzten Strophe, Allegro, gleichfalls im geraden Takt, singt der Bass zu dem rhythmisch bereicherten cantus firmus des Soprans die Umkehrung; dann folgt eine freie coda in Achtelfiguren, in welcher wieder Sopran und Bass in Gegenbewegung geführt sind. Anfangs wird der Sopran nach einem halben Takt vom Alt eine Stufe höher imitiert, der Bass vom Tenor gleichfalls nach einem halben Takt eine Stufe tiefer.

Wie Bach, so hat auch Brahms trotz der immer gleichbleibenden Choralmelodie doch die Verschiedenheit des Textes der einzelnen Strophen musikalisch zur Darstellung gebracht. So ist es klar, wie die 3. Strophe mit einem völlig selbständigen Motiv dem Stimmungsgehalte der Worte entspricht: »O Erd' schlag' aus, schlag' aus, o Erd'! dass Berg' und Thal grün Alles werd'. O Erd', herfür dies Blümlein bring', o Heiland, aus der Erde spring'!«, oder wie die schmerzvollen Harmonien und der milde Schluss der 4. Strophe zu den Worten passen: »hie leiden wir die größte Not, vor Augen steht der bittre Tod; ach, komm' führ' uns mit starker Hand, von Elend zu dem Vaterland.«

Aus der technischen Analyse der beiden Motetten ergiebt sich, dass Brahms trotz der Anlehnung an die Bachschen Choralbearbeitungen doch die Formen selbständig gestaltet. Noch mehr gilt dies in bezug auf den musikalischen Gehalt der beiden Werke. Nicht Bach, sondern Brahms spricht aus ihnen. Als besonders charakteristisch hierfür vergleiche man im 2. Teil der zuerst besprochenen Motette die Bearbeitung der 2. Zeile und in der anderen die 3. und 4. Strophe.

Auch die vier frei gesetzten Motetten, welche wir noch zu betrachten haben, lassen die Einwirkung Bachs nicht verkennen, zeigen sie aber wieder in anderen Modifikationen. In dem doppelchörigen »Wenn wir in höchsten Nöten sein«, op. 110, Nr. 3, erscheint die herbe Größe und Kühnheit Bachs gleichsam auf modernen Boden verpflanzt, insbesondere in bezug auf die harmonische Behandlung, welche einerseits in ihrer Wucht und Eindringlichkeit an Bach erinnert, andererseits aber doch ein modernes Kolorit aufweist. Wie bei Bach die größte Fülle der Harmonie mit kontrapunktischer Führung der Stimmen Hand in Hand geht, so auch hier. Besonders zu beachten ist, wie im

1. Teil die Melodie, welche im 1. Sopran liegt, vom 2. Tenor imitierend aufgenommen wird und wie bei der Wiederholung die Stimmen der beiden Chöre ihre Rollen vertauschen. Das Prinzip der Doppelchörigkeit ist nicht streng durchgeführt, wie überhaupt Brahms in der Regel mehr achtstimmig als doppelchörig schreibt. Der Text unserer Motette gehört zu einem Kirchenlied, dessen Melodie jedoch nicht verwendet wird. Also liefert uns auch Brahms, wie Mendelssohn, den handgreiflichen Beweis, dass er kein Kirchenkomponist war. Die beiden Choralmotetten lassen sich nicht als Gegenbeweis anführen, da sie in der Zahl seiner geistlichen Kompositionen verschwinden, also ihre Entstehung offenbar einem rein künstlerischen Interesse verdanken. Aus demselben Grunde wäre auch die Anführung der Motette »Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen«, op. 74, Nr. 1, nicht stichhaltig, obgleich ihr am Schluss ein Choral angefügt ist, was streng genommen nur innerhalb des evangelischen Gottesdienstes Sinn hat, da nur hier ein Choral, auch wenn er als fremder Bestandteil zu einem Kunstwerk hinzutritt, wie es in der erwähnten Motette der Fall ist, verstanden werden kann. Aber sicher hat Spitta das Richtige getroffen, wenn er meint[1], die Anfügung des Chorals sei nichts weiter als eine Bach dargebrachte Huldigung.

Im übrigen haben wir an dieser Motette einen glänzenden Beleg dafür, wie es Brahms versteht, das Charakteristische verschiedener Stilarten in einem und demselben Werke zu vereinigen, wie er, um einen Ausdruck Spittas zu gebrauchen[2], »den doppelten Bogen zu schlagen sucht von dem Reformationszeitalter zu Bach, von diesem zur nachbeethovenschen Periode«. Die schmerzdurchtränkte Frage »Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen« etc., wird in einem Satze gebracht, der über ein Thema fugiert, wie es Bach zu diesen Worten gesetzt haben könnte; von der Stelle an, wo es im ungeraden Takt erscheint, wird die Stimmung milder; die beiden folgenden Sätze, welche den Trost enthalten, zeigen entschieden altitalienisches Gepräge: kleine nicht mehr chromatische Motive gehen in ruhigem Fluss der Bewegung durch die verschiedenen Stimmen; endlich folgt der einfach gesetzte Choral »Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin«.

Etwas ganz ähnliches lässt sich in der Motette op. 29, Nr. 2, beobachten. Die Worte »Schaffe in mir, Gott, ein rein' Herz« sind wieder mehr in italienischer Weise komponiert. Die Ruhe, welche trotz der Bewegung im einzelnen über den ganzen Satz gebreitet zu sein scheint, ist zweifellos zum Teil durch den Um-

[1] Zur Musik. S. 412.
[2] eod. loc. S. 410f.

stand bedingt, dass der Bass durchweg der Melodie des Soprans mit deren Verlängerung folgt. Dagegen ist der zweite Satz: »Verwirf' mich nicht vor deinem Angesicht und nimm' deinen heiligen Geist nicht von mir« eine Fuge, deren Grundstimmung ebensowohl wie in dem Thema selbst auch in einem fast immer mitgehenden chromatischen Kontrapunkt gegeben ist und welche in ihrem mehr rührenden als wilden, aber das tiefste Innere erregenden Schmerz entschieden an die Hmoll-Fuge im 1. Teil des »wohltemperierten Klaviers« erinnert. Wenn Spitta[1] sagt, die Motetten op. 29 ständen noch nicht ganz auf der von Brahms später erreichten Höhe, so denkt er wohl einerseits an einige rhythmisch etwas monotone Stellen der Choralmotette, andererseits an diese Fuge wegen der ungewöhnlichen Schwierigkeiten, welche sie den Sängern bietet, und wegen einiger Stellen, welche wir vielleicht schon als Härten empfinden; aber alles dies kann dem tiefen Gehalt, der in ihr niedergelegt ist, keinen Eintrag thun. Auch was sie an kontrapunktischen Künsten aufweist, gereicht ihr nur zum Vorteil: einmal wird das Thema um ein Taktglied verschoben, so dass diejenigen Noten, welche ursprünglich auf den schweren Taktteil fielen, jetzt auf den leichten fallen und umgekehrt. Solche Verschiebungen waren zwar nicht mehr zur Zeit Bachs, wohl aber vorher gebräuchlich[2]. Bei Brahms tritt das verschobene Thema gleichzeitig mit dem unverschobenen auf, woraus sich ein eigentümliches Gegeneinanderarbeiten der Stimmen ergibt. Ebenso erscheint die Umkehrung des Themas gleichzeitig mit seiner ursprünglichen Gestalt. Der Schlusssatz der Motette, dessen Text zuversichtliche Freudigkeit ausspricht, zerfällt musikalisch in 2 Teile: der erste, wieder italienisch gehalten, versetzt uns in die Stimmung des Anfanges zurück. Besonders wirksam ist hier der Wechsel der tiefen und hohen Stimmen. Dieser Teil bildet den Übergang zu der Schlussfuge, welche den glänzenden Ton jubelnder Freude anschlägt, wie er vielen Motetten des 17. Jahrh. eigen ist und wie ihn Bach z. B. in »Singet dem Herrn ein neues Lied« aufnahm.

Endlich begegnen wir demselben Prinzip auch in der doppelchörigen Motette »Ich aber bin elend«, op. 110, Nr. 1. Wieder ist die Klage Bachisch, der darauf folgende Trost italienisch. Hier finden sich sogar deklamierende Stellen in der Weise der alten Kirchenkomponisten, bei welchen also die reinen Dreiklänge in den Vordergrund treten. Diese bilden den unverkennbaren Gegensatz zu den herben Dissonanzen des 1. Teiles.

---

[1] Zur Musik. S. 411.

[2] Vergl. Heinrich Schütz, Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel, Bd. X, S. 58, Sopransolo; auf dieses Beispiel hat Spitta hingewiesen.

Wenn eine derartige Verwendung verschiedener Stilarten zur Charakterisierung der verschiedenen Textabschnitte oder besser gesagt, zur Erzeugung der dem jeweiligen Textabschnitt entsprechenden Stimmung, mehr sein soll als eine bloße Nebeneinanderstellung heterogener Elemente, so ist nicht nur erforderlich, dass die verschiedenen Stilarten dem Komponisten zu natürlichen Ausdrucksmitteln geworden sind, sondern auch seine Eigenart muss gleichsam als vereinheitlichendes Band aus jedem Satze hervorleuchten. Dass dies bei Brahms der Fall ist, lässt sich schon nach früher Gesagtem erwarten und wird am sichersten dadurch bewiesen, dass wir nirgends einen Widerspruch zwischen den einzelnen Teilen eines hierher gehörigen Werkes empfinden.

Brahms ist bis jetzt der letzte bedeutende Künstler, der die kleineren Formen des geistlichen Acapellagesanges pflegte. Es liegt nahe, sein Wirken auf diesem Gebiet mit demjenigen Mendelssohns zu vergleichen. Kretzschmar sagt[1], dieser schließe sich an die Römer und Venezianer, jener an die Deutschen und Niederländer an. Wir haben aber gesehen, dass diese Behauptung, was Brahms betrifft, nur beschränkte Giltigkeit hat. Fasst man die Vergleichung allgemeiner, so wird man wohl zu dem Ergebnis gelangen, dass Brahms das von Mendelssohn Angebahnte fortgesetzt, bereichert und vertieft hat.

Es ist ganz natürlich, dass in der geistlichen Acapellamusik, soweit sie nicht für den Gottesdienst bestimmt ist, die Pflege der Motette und ähnlicher Gattungen im Vordergrunde steht; denn wenn auch ein Übergang der großen Formen, nämlich der Messe und des Requiems, aus der Kirche in den Konzertsaal vorkommt, so ist doch gerade der unbegleitete Gesang nicht das gewöhnliche Organ unserer Konzertmusik. Daher brachte uns das 19. Jahrh. nur wenige unbegleitete Messen und Seelenmessen, die nicht für den Gebrauch im Gottesdienst bestimmt sind. Die 16stimmige Messe von Fasch stammt zwar noch aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, muss aber doch in diesem Zusammenhange genannt werden. Wir haben bereits früher gesagt, dass Fasch zu der Komposition derselben durch die 16stimmige Messe von Orazio Benevoli angeregt wurde; danach wäre eine starke Einwirkung der alten Musik zu erwarten; aber thatsächlich beschränkt sich dieselbe auf die Wahl der Stimmenzahl und auf das Fehlen der Instrumentalbegleitung. Im übrigen erinnert die Messe mit ihrem zu dem Ernst des Textes wenig passenden Stil und in ihrer liedhaften Melodik entschieden an die begleitete Kirchenmusik des 18. Jahrh. Damit ist schon gesagt, dass sie trotz der 16 Stimmen wenig kontrapunktische Arbeit enthält: ja,

[1] Vergl. »Führer durch den Konzertsaal«. 2. Abt. I. Teil. S. 354.

es kommen sogar förmliche Koloraturarien vor, welche beispielsweise der Sopran unter akkordlicher Begleitung anderer Stimmen vorträgt.

Ähnlich wie die Einstudierung der Messe Faschs zur Gründung der Berliner Singakademie geführt hatte, wollte etwa 60 Jahre später E. Grell die damals stark herabgekommenen Kräfte derselben durch ein verwandtes Werk heben und den Verein auf den Acapellagesang, den er für seine wichtigste Aufgabe hielt, hinweisen; deshalb schrieb er gleichfalls eine 16stimmige Messe[1]. Sie entspricht dem Inhalte des Textes weit besser als diejenige Faschs und vermeidet im allgemeinen die Liedhaftigkeit. Im übrigen passen die früher angeführten Worte Blumners über Grells Schreibweise[2] auch auf diese Messe. Auch hier tritt der Kontrapunkt stark zurück; dafür sind die Chöre entweder als solche ineinander gearbeitet oder wechselweise deklamierend behandelt.

Während die Messe Grells außer allem Zusammenhang mit dem katholischen Gottesdienst steht, ist eine andere, nämlich die 4stimmige Messe von M. Hauptmann[3] möglicherweise im Hinblick auf ihre Benutzung in der Dresdener Hofkirche geschrieben; aber zweifellos ist sie nicht ausschließlich für kirchliche Aufführungen bestimmt und erwächst auch auf einer ganz anderen Grundlage als die katholische Kirchenmusik. Teilweise ist sie unverkennbar aus dem Studium Bachs hervorgegangen, was bei Hauptmanns Vorliebe für diesen leicht erklärlich ist. Wenn er sich auch die mustergiltige Stimmführung, welche in allen seinen Gesangskompositionen zu Tage tritt, vielleicht ohne die Kenntnis Bachs hätte aneignen können, so zeigt sich doch in anderen Punkten entschieden dessen Einwirkung, so namentlich in der Melodiebildung und den Harmoniefolgen des »Kyrie«, sowohl in dem freien Satze desselben als auch in der Fuge. Weniger im Charakter Bachscher Musik ist die Fuge des »Gloria« gehalten. Überhaupt zeigt diese Messe neben dem Einflusse Bachs auch Verwandtschaft mit der vormendelssohnschen norddeutschen Motettenkomposition, nur dass sie an Schönheit der musikalischen Gedanken und an Gewandtheit der Ausführung die meisten Produkte dieser Richtung weit übertrifft. Neuere Acapellamessen, welche sich nicht zur gottesdienstlichen Musik rechnen ließen, sind uns nicht bekannt geworden.

---

[1] Vergl. Blumner, Geschichte der Berliner Singakademie, S. 157. Dagegen meint Spitta, Zur Musik, S. 435, Grell sei mehr durch den damals herrschenden Zug zum Mittelalter als durch das Vorgehen Faschs zur Komposition der Messe angeregt worden.

[2] S. Seite 68.

[3] op. 18, bei Siegel in Leipzig.

Die begleitete geistliche Musik hat in ihren kleineren Formen einen ganz ähnlichen Entwickelungsgang durchgemacht wie die Motette; dieselben Komponisten, welche vor Mendelssohn diese pflegten, schrieben auch Hymnen, Psalmen etc. für Chor mit Instrumentalbegleitung, die zu dem Gottesdienst genau in demselben Verhältnis stehen, wie die Motetten. Auch der Stil ist der gleiche, nur dass er durch Hinzutritt des Orchesters einen gewissen Glanz erhält, der sich aber nicht über schablonenhaften Aufputz erhebt. Auch auf diesem Gebiete schuf Mendelssohn zuerst wieder Werke von bleibender Bedeutung und auch hier verwertete er die Anregungen, welche er aus der älteren Musik empfing. Schon in der Wahl der Texte zeigt sich ein großer Fortschritt; während man bis dahin z. B. Psalmen gewöhnlich in modernen, meist flachen Versifizierungen komponiert hatte, hielt sich Mendelssohn an die wörtliche Fassung. In anderen Fällen stellte er seinen Text selbst aus Bibelsprüchen zusammen, so im »Lobgesang«. Von freien Dichtungen benützte er nur ältere Hymnen und Kirchenlieder z. B. »Lauda Sion« oder »Verleih' uns Frieden« von Luther.

Es ist von vornherein zu erwarten, dass da, wo das moderne Orchester zur Verwendung kommt, die Einwirkung der alten Musik weniger stark hervortritt als im unbegleiteten Chorgesang; aber doch gehört sie in den entsprechenden Kompositionen Mendelssohns zu den charakteristischen Merkmalen. Schon ein »Tu es Petrus«, das er im Alter von 16 Jahren schrieb[1], bekundet den Einfluss der altitalienischen Kirchenmusik. Das Thema des ersten Chores ist eine Umbildung der Seite 63 erwähnten liturgischen Formel und wird, namentlich im Anfang, ganz in italienischer Weise behandelt. Es lag aber in der Natur der Sache, dass eine Anlehnung an die Kirchenkomponisten des 16. Jahrh. nur in vereinzelten Fällen stattfinden konnte; mehr dagegen war schon aus der italienischen Kirchenmusik der 2. Hälfte des 17. und der 1. Hälfte des 18. Jahrh. zu gewinnen, wenngleich zur Zeit Mendelssohns noch nicht gerade viel davon bekannt war. Mit Recht macht Kretzschmar darauf aufmerksam[2], dass in Mendelssohns berühmtestem Psalm, dem 42., »Wie der Hirsch schreit« op. 42 die Einschaltung von Recitativen, die Vereinigung von Chor und Soli, der Wechsel zwischen Männer- und Frauenstimmen, das Schließen mit einem vorher dagewesenen Thema, die Anfügung des sog. kleinen Gloria den alten Psalmkompositionen entnommen ist. Man hat dabei an Komponisten wie Durante, A. Scarlatti, Leo, Marcello zu denken; namentlich der

[1] Als op. 111 erschienen.
[2] Führer durch den Konzertsaal, II. Abt. Bd. I. S. 324.

letztgenannte macht in seinen Psalmen von dem Recitativ ausgiebigen Gebrauch, wenn auch keineswegs immer mit Glück. Das kleine Gloria hat Mendelssohn auch manchen seiner Acapellawerke angefügt.

Neben dem Einfluss der Italiener macht sich im 42. Psalm auch derjenige Bachs geltend, welcher für die begleiteten geistlichen Kompositionen Mendelssohns entschieden die höchste Bedeutung beansprucht. Nr. 6 des Psalms, ein Quintett, ist offenbar dem Hauptchor in Bachs Kantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« nachgebildet. Hier singen die drei tiefsten Stimmen: »Es ist der alte Bund, Mensch, du musst sterben.« Dazu bringt der Sopran den Trost mit den Worten: »Ja, komm', Herr Jesu« etc. und mit einer völlig selbständigen Melodie Umgekehrt singt bei Mendelssohn der Sopran: »Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir«, während die Worte des Trostes: »Der Herr hat des Tages verheißen seine Güte« etc. den Männerstimmen übertragen sind.

Vielleicht die stärkste Einwirkung der Bachschen Musik weist der 1. Chor des 115. Psalms, op. 31, auf, welchen Mendelssohn seltsamer Weise während seines Aufenthaltes in Rom komponierte. Schon die weiten Dimensionen des Chores, dessen Höhepunkt eine Fuge bildet und der dann wieder in den Anfang zurückkehrt, deuten auf Bach hin, ebenso die durchgehend kontrapunktische Arbeit und die Stimmung eines tiefen, man möchte fast sagen, leidenschaftlichen Ernstes, wie sie Mendelssohn später außer in seinen Oratorien nicht wieder erreicht hat. Kretzschmar meint[1], diese Art sei ihm später für Psalmen nicht mehr geeignet erschienen, und auch Hauptmann will in seinem Schaffen zwei Perioden unterscheiden, eine jugendlich ungebundenere und eine abgeklärtere, in welcher er den deklamierenden, das Wort deutlich hervorhebenden Stil bevorzugt habe[2]. Wir wollen hierüber keine Entscheidung zu fällen wagen.

Weniger bedeutende Einwirkungen Bachs finden sich in anderen hierher gehörigen Werken Mendelssohns hie und da zerstreut; so z. B. führt in Nr. 2 des »Lauda Sion«, op. 73, die Begleitung ganz in der Art Bachs eine Achtelfigur selbständig durch.

Zur Anlehnung an Händel wurde Mendelssohn veranlasst, indem er den 114. Psalm »Da Israel aus Ägypten zog« in Musik setzte, da derselbe stofflich mit Händels »Israel in Ägypten« Berührungspunkte hat; daher finden wir ähnliche Tonmalereien wie hier; aber der Einfluss Händels erstreckt sich noch weiter; der Psalm hat entschieden etwas von dem spezifisch Händelschen

---

[1] Führer durch den Konzertsaal, II. Abt., I. Bd., S. 325—326.

[2] Vergl. Briefe an Hauser, II. Bd., S. 31 f., 106 etc. und Briefe an Ludwig Spohr und andere, S. 33 etc.

erhabenen Schwung und gehört zu Mendelssohns wuchtigsten Kompositionen.

Noch bei einer ganz anders gearteten Gelegenheit scheint ihm Händel zum Vorbild gedient zu haben, nämlich bei der formellen Anlage des »Lobgesanges«. Bekanntlich gehen in demselben dem Gesang drei vollständige Symphoniesätze voraus und man glaubte von Anfang an, Mendelssohn sei durch die 9. Symphonie zu dieser Form angeregt worden[1]; aber bei Beethoven wirkt der Chorsatz deutlich als Finale, als Krönung des Ganzen, und zwar hauptsächlich deshalb, weil er im wesentlichen aus einem Thema mit Variationen besteht, also trotz der Abwechselung von Chor und Soli ein einheitliches Musikstück bildet, welches nicht durch die drei vorausgehenden Sätze eingeleitet werden, sondern diese nur schließen kann. Bei Mendelssohn dagegen besteht der gesangliche Teil aus mehreren abgeschlossenen Chören und Solosätzen, welche genau so selbständig sind wie in einer Kantate oder einem Oratorium; demgemäß wahren auch die drei Orchestersätze den Einleitungscharakter, indem sie ein Motiv, das später eine große Rolle spielt, verschiedenartig durchführen; da sie nach Form und Ausdehnung symphonisch sind, nennt Mendelssohn mit Recht das Ganze Symphoniekantate, eine Bezeichnung, welche auf die 9. Symphonie durchaus nicht passen würde. Dagegen leitet Händel seine Oratorien fast immer mit einer sogenannten Sinfonia ein; darunter verstand man damals im allgemeinen die italienische Ouverture, welche aus 3 Sätzen bestand, die einander ohne Unterbrechung folgten. Bei Händel finden sich aber auch zuweilen Einleitungsstücke mit selbständig abschließenden Sätzen, so im »Saul« eines mit vier. Es ist nun sehr leicht möglich, dass eine derartige Einleitung Mendelssohn zum Vorbilde diente, wenn er auch den einzelnen Sätzen Form und Charakter der modernen Symphonie verlieh und wenn auch bei ihm an Stelle eines Oratoriums eine Kantate steht.

Dieselbe ist in keinem wesentlichen Punkte von seinen Psalmen und Hymnen verschieden, da diese, wie wir gesehen haben, die Form der Kantate, d. h. den Wechsel zwischen Chor, Arie und Recitativ sehr häufig annahmen[2]; so lässt sich überhaupt im 19. Jahrh. hinsichtlich der musikalischen Form nicht zwischen Psalm und Kantate unterscheiden; nur ist diese keine einheitliche Dichtung, sondern eine Zusammenstellung von Bibel-

[1] Vergl. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann, II. Bd., S. 166.

[2] Daher konnte Ambros (»Bunte Blätter«, erschienen 1874, S. 137) Mendelssohns 42. und 95. Psalm als »Palingenesien der Bachschen Kantaten in moderner Ausdrucksweise« bezeichnen.

sprüchen etc., welche uns einen Kerngedanken von verschiedenen Seiten nahe zu bringen suchen.

Wie mit den Motetten, so machte Mendelssohn auch mit seinen begleiteten geistlichen Werken Schule; doch sind die Leistungen seiner Nachfolger meist unbedeutend. Nur einzelne Werke ragen hervor, so der 137. Psalm von dem früh verstorbenen H. Götz, den man in seinem Nachlass fand. Noch enger als Mendelssohn schließt er sich an Bach an, indem er nicht nur die Chor-, sondern auch die Orchesterstimmen streng kontrapunktisch führt und auch das kleinste Motiv organisch durcharbeitet. Dabei ist seine Musik überall von wärmster Empfindung durchdrungen und der Stimmung des Textes streng angepasst. Die Einwirkung Bachs bei durchaus selbständiger Erfindung zeigt sich so gut in dem Klagechor, der den Psalm eröffnet und schließt, wie in der kraftvollen Fuge: »Wohl dem, der dir vergilt, wie du uns gethan hast.«

Eine von Mendelssohn unabhängige Richtung der Psalmkomposition wurde von Liszt begründet. Seine Psalmen für gemischten Chor und Orchester zeigen genau denselben Stil wie seine für den Gottesdienst bestimmten Werke, dasselbe Streben nach Ausmalung der einzelnen, im Text gegebenen Begriffe, wobei naturgemäß der rein musikalische Verlauf vernachlässigt wird, dieselbe Vorherrschaft des Orchesters und der Klangeffekte, dieselbe Auflösung des Chorsatzes in den Gesang einzelner Stimmen etc. Demnach konnte auch hier die ältere Musik keine oder nur ganz geringe Einwirkungen ausüben, zumal da hier die Verwendung liturgischer Motive fehlt. Doch ist zu beachten, dass, obgleich Liszt kein großer Kontrapunktiker war und auch meist homophon schrieb, gerade die Fugen zu den besten Stücken seiner Psalmen, übrigens auch seiner Kirchenwerke gehören. Diese auffallende Erscheinung hat ihren Grund wohl weniger in dem Studium der Alten, obgleich Liszt, wie wir früher sahen, und wie seine Bearbeitungen Bachscher Orgelfugen etc. beweisen, auch diesem ergeben war, als vielmehr darin, dass die Fugenform rein musikalische Anforderungen stellt, dass sie zwingt, ein in sich selbständiges Thema zu erfinden und es nach rein musikalischen Gesetzen durchzuarbeiten.

Neben den eigentlichen Chorpsalmen schrieb Liszt auch solche, in welchen der einstimmige Gesang vorherrscht. So wird der 18. Psalm, für Männerstimmen und Orchester, abgesehen von einigen kleinen Solostellen, von den Tenören und Bässen unisono vorgetragen. Hier klingt die Melodik an den liturgischen Priestergesang an, weniger in ihren Tonschritten, als in ihrem, dem Texte genau folgenden und daher musikalisch unperiodischen Bau. Aber von einer geistigen Einwirkung Palestrinas, welche L. Ramann

in diesem Psalme erkennen will[1], ist nichts zu bemerken; denn während für Palestrina die liturgische Melodie der Stoff ist, aus welchem er die echteste und ausgebildetste Musik formt, kommt es bei Liszt überhaupt nicht zu einer eigentlichen musikalischen Entwickelung. Daher passt auf den 18. Psalm, was Kretzschmar von Liszts Requiem sagt, es stehe gleichsam in der Vorhalle der Musik[2]. Ähnlich verhält es sich im 137. Psalm, welcher hauptsächlich von einer Solostimme vorgetragen wird, nur dass hier liturgische Motive[3] kaum hervortreten.

Eine eigentümliche Mittelstellung zwischen der Richtung Liszts und derjenigen Mendelssohns nimmt die Reformationskantate von A. Becker ein, welche 1883 bei Gelegenheit der 400jährigen Lutherfeier erschien. Die Chöre mit ihrer Einzelcharakteristik und ihren Klangeffekten stehen entschieden unter Lisztschem Einfluss, wogegen sich die Arien der Schreibweise Mendelssohns nähern und in Melodiebildung und Begleitung zum Teil auch die Einwirkung Bachs erkennen lassen; nur in ihnen ist die Erfindung wirklich bedeutend und sie bilden zweifellos die wertvollsten Bestandteile des Werkes. Noch mag bemerkt werden, dass der Choral »Ein' feste Burg ist unser Gott« in der ursprünglichen Fassung seiner Melodie auftritt, welche rhythmisch komplizierter ist als die jetzt gebräuchliche.

Während auf dem Gebiete der Acapellamusik die Bestrebungen Mendelssohns in genialer Weise von Brahms fortgesetzt wurden, hat sich derselbe den kleineren Formen mit Orchesterbegleitung nur ganz vorübergehend zugewendet. Er schrieb ein »Ave Maria« für Frauenchor mit kleinem Orchester op. 12, und einen »Begräbnisgesang« für gemischten Chor mit Blasinstrumenten op. 13. Ersteres Werk hat ganz den Charakter des Lieblichen und Anmutigen, wie ihn die neuere katholische Kirchenmusik für die Komposition der auf Maria bezüglichen Texte ausgebildet hat; daher zeigt es, obgleich kontrapunktisch gearbeitet, keine Einflüsse der älteren Tonkunst. Dagegen spricht aus dem »Begräbnisgesang« der Geist der Zeit, aus welcher der Text stammt, der Geist des 16. Jahrh., und zwar ist hier keine weitere alte Stileigentümlichkeit verwertet als die Knappheit und Prägnanz, welche für zahlreiche deutsche Lieder und Madrigale charakte-

---

[1] L. Ramann, Liszt als Psalmensänger und die früheren Meister. Leipzig 1886. S. 35.

[2] Führer durch den Konzertsaal, II. Abt., 1. Teil, S. 244.

[3] Wenn Ramann sagt (S. 58), die Ausrufe »Jerusalem« im Mittelsatz streiften liturgische Wendungen, so wird damit wohl die Versetzung einer Phrase auf eine höhere Tonstufe gemeint sein, wie sie sich im Priestergesange zuweilen findet, so in dem am Charsamstag gesungenen Halleluja. Am Schlusse des Psalmes stehen einige an das 16. Jahrh. erinnernde Harmoniefolgen.

ristisch ist und von welcher Brahms, wenn auch in ganz anderer Weise, auch in den Marienliedern Gebrauch machte. Gerade dieser Knappheit verdankt der »Begräbnisgesang« nicht zum geringsten Teile die Stimmung herber, unabwendbarer Trauer, die ihn durchweht, und die tiefgehende Wirkung, die er ausübt.

Wie Brahms für kleinere Formen die einfachsten Mittel bevorzugte, so übertrug er in zwei weiteren Werken die Begleitung nicht mehreren Instrumenten, sondern der Orgel. Den Chor nur von der Orgel begleiten zu lassen, war nach G. Gabrieli und H. Schütz, welche dem Gesange eine Art Orchester zur Seite gesetzt hatten, nicht mehr üblich und kommt auch in unserer Zeit nur vereinzelt vor. Unter den wenigen Kompositionen dieser Gattung, welche Mendelssohn hinterließ, sind die bedeutendsten drei Motetten für Frauenchor, op. 39. Auch hier ist die Einwirkung der alten Musik nicht ganz ausgeblieben. Ein Duett der 3. Motette lehnt sich an eine gewisse Art der Bachschen Sologesänge an, indem sich die Singstimmen in Terzen und Sexten über einer selbständig figurierenden, ruhigen Achtelbegleitung bewegen, deren Bass das 1. Achtel jedes Taktes vorschlägt. Der Schlusschor dieser Motette bringt auf »Halleluja« altertümliche, an Händel erinnernde Koloraturen.

Vielleicht wurde Brahms durch das Vorgehen Mendelssohns zu der Komposition des 13. Psalmes für Frauenchor mit Orgel, op. 27, angeregt. Derselbe hat, wie Kretzschmar treffend bemerkt[1], die Form der italienischen Kantate, übrigens auch der älteren Psalmen, insofern er aus knappen, einander ohne Unterbrechung folgenden Sätzen besteht. Zum Vergleiche betrachte man den Teil des 127. Psalmes von A. Scarlatti, welchen Rochlitz in seiner Sammlung abgedruckt hat[2]. Was die Ausführung im einzelnen betrifft, so ist die gleichzeitige Verwendung des drei- und zweiteiligen Taktes zu erwähnen, welche dem 15. und 16. Jahrh. geläufig war und welche bei Brahms nicht selten vorkommt.

Sein zweites hierher gehöriges Werk ist ein geistliches Lied für gemischten Chor mit Orgel, op. 30. Es besteht aus einem streng durchgeführten Doppelkanon in der großen Untersekunde mit völlig selbständiger Begleitung der Orgel. In seinem Wohlklang und seiner Stimmung einer gemessenen und weihevollen Ruhe, welche durch die strenge Form wesentlich begünstigt wird, erinnert es von fern an Palestrina.

Während wir an den kleineren Formen der außergottesdienstlichen geistlichen Musik, sowohl der begleiteten als auch der unbegleiteten, gewisse Entwickelungsreihen beobachten konnten, ist

[1] Führer durch den Konzertsaal, II. Abt. 1. Teil, S. 330.
[2] Sammlung vorzüglicher Gesangstücke, II. Bd. S. 44.

dies bei den großen Formen, wie uns schon die Betrachtung der un. begleiteten Messen und Requiems gelehrt hat, kaum möglich, da dieselben viel mehr als vereinzelte, unter einander nicht zusammenhängende Erscheinungen auftreten. Dies ist ganz natürlich, da ein Komponist, welcher nicht für die Kirche schreibt, den so oft komponierten Messtext wohl nur dann in Musik setzen wird, wenn er sich durch denselben in ganz besonderer Weise angeregt fühlt, wenn er ihm von einer neuen Seite gerecht werden zu können glaubt. Daher werden sich hier nicht nur keine Schablonen, die in der Messkomposition so häufig sind, sondern nicht einmal einheitliche Richtungen herausbilden. Demgemäß lässt sich auch hinsichtlich der Einwirkungen der älteren Musik keine Einheitlichkeit erwarten.

Von den Alten völlig unbeeinflusst ist die Messe und das Requiem von Schumann. Wieder können wir diese beiden Werke, wie seine früher erwähnte Motette [1], nur als Beweis dafür betrachten, wie stark die damals herrschende Strömung war, welche selbst einen so eigenartig begabten Künstler wie Schumann mit sich zu ziehen vermochte; denn wenn er auch in der Pflege der geistlichen Musik die höchste Aufgabe des Komponisten erblickte [2], so besaß doch gerade er die Fähigkeiten zur Erfüllung dieser Aufgabe nur in geringem Maße und wandte sich ihr auch nur selten zu; zudem steht die Messe und das Requiem trotz großer Schönheiten im einzelnen bei weitem nicht auf der Höhe, die er in seinen besten weltlichen Chorwerken erreichte. Doch muss man bedenken, dass beide Kompositionen der letzten Periode seines Schaffens angehören, in welcher sich der allmähliche Verfall seines Geistes schon bemerkbar machte.

Ein ganz anders geartetes Werk ist Hauptmanns Messe für Chor, Soli und Orchester, op. 30 [3]. In ihrem gleichmäßig dahinfließenden Stil und in der Sangbarkeit der Stimmen erinnert sie stark an seine unbegleitete Messe, weist aber weniger Einwirkungen der alten Musik auf als diese. Nur in dem Graduale tritt Bachscher Einfluss hervor, indem, wie in fast allen Arien Bachs, die Solostimme nicht eine von den Instrumenten begleitete Melodie durchführt, sondern nur eine von mehreren selbständig und gleichwertig kontrapunktierenden Stimmen bildet.

Ein Komponist, welcher sich in erster Linie durch seine konzertmäßigen Messen [4] hohe und bleibende Bedeutung gesichert

---

[1] S. 67.

[2] Vergl. Wasielewski, Robert Schumann, eine Biographie. Dresden 1858. S. 250.

[3] Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

[4] Requiem, op. 20, Missa solemnis, op. 40, Requiem, op. 80.

hat und welchem es, wie vielleicht keinem anderen, natürlich und wesensgemäß war, Bach und Händel auf sein Schaffen einwirken zu lassen, ist Friedrich Kiel. Er gehört zu den wenigen Musikern unserer Zeit, welche wirklich und fast überall polyphon oder besser gesagt, stimmenmäßig denken. Mendelssohn fiel es sehr leicht, polyphon zu schreiben; aber seinem ursprünglichen musikalischen Empfinden lag die von den Wiener Klassikern ausgebildete Schreibweise näher. Schumann dachte nur polyphon, wenn er es mit Instrumentalmusik, namentlich mit Klaviermusik, zu thun hatte. Bei Brahms, welcher in allen polyphonen Gattungen und gerade auch in denjenigen der Gesangsmusik Meister war, lässt es sich doch schwer entscheiden, welche von beiden Schreibweisen seiner Natur im Grunde mehr entsprach. Kiel dagegen konnte offenbar kaum anders als polyphon denken. Dass er sich bei dieser Anlage besonders zu Bach und Händel hingezogen fühlte und vieles von ihrer Musik aufnahm, ist natürlich. Die Anlehnung an den Palestrinastil, welcher die Polyphonie von einer anderen Seite auf der höchsten Stufe der Vollendung zeigt, konnte seiner auf den Ausdruck subjektiver, ja auch leidenschaftlicher Stimmung gerichteten Natur nicht zusagen. Von Bach hat Kiel vor allem die reich bewegte, dem Chore selbständig gegenübertretende Führung der Instrumentalstimmen; man vergl. im Requiem, op. 20, den Anfangschor und das »Lacrimosa«, in der Missa solemnis den 2. Chor und, wohl das charakteristischste Beispiel, im Requiem, op. 80, die Fuge des »Kyrie«. In allen diesen Sätzen ist, ganz wie es Bach häufig zu thun pflegt, dem Orchester eine vom Chore unabhängige Figur übertragen. Ebenso tritt in den Sologesängen häufig die Begleitung als gleichberechtigt neben die Singstimmen, wie wir dies schon bei Hauptmann bemerkten; man vergleiche das erste Sopransolo in der Missa solemnis. — Kiel machte sich nicht nur Stilelemente, sondern auch ganze Formen der Bachschen Musik zu eigen. So trägt im »Te decet hymnus« des zweiten Requiems der Sopran und Alt des Chores unisono eine gregorianische Choralmelodie in langen Noten vor[1], während die vier Solostimmen ein anderes Thema selbständig durchführen. Dies ist, abgesehen von der Stimmenkombination, ganz die Form der Bachschen Choralphantasie, nur dass in dieser das Thema der kontrapunktierenden Stimmen in der Regel aus der ersten Choralzeile gebildet ist. Im »Agnus dei« wird die achttaktige Instrumentaleinleitung als Kontrapunkt zum ersten Chor sofort wiederholt, eine Form, welche gleichfalls bei Bach zuweilen vorkommt.

[1] Das gleiche Thema verwendet Mozart an derselben Stelle, aber in ganz anderer Weise.

Vielleicht die stärksten Beweise für das intensive Eindringen Kiels in die Bachsche Kunst liefern die zahlreichen Einzelheiten, in welchen er aus derselben schöpft. Namentlich durch die selbständige, fast eigensinnige Führung der einzelnen Chorstimmen erreicht er häufig echt Bachsche Wirkungen, so im »Libera« des ersten Requiems, obgleich die Modulationen an dieser Stelle modern sind, ferner im Graduale des zweiten Requiems, wo im 2. und 3. Takt vor dem »Piu animato« und im »Lacrimosa«, wo im letzten Takt vor Beginn der Sechzehntelfiguren der eigenwillige Gang der Mittelstimmen zu jenen herben Harmoniekreuzungen führt, wie wir sie in den Werken Bachs häufig antreffen. Andere Einzeleinwirkungen beziehen sich auf die Rhythmik; z. B. finden sich in der Fuge des ersten Requiems »Quam olim Abrahae promisisti« und in der Schlussfuge des zweiten Requiems Themaverlängerungen.

So fruchtbringend das Studium Bachs auch für Kiel war, so darf doch nicht verschwiegen werden, dass er sich hie und da zu eng an ihn anschloss, dass wir hie und da gleichsam ein Citat aus Bach zu vernehmen glauben. Naturgemäß wird, sobald dies der Fall ist, der Eindruck der Selbständigkeit und bedingungslosen Existenz des Kunstwerkes, den es hervorrufen muss, gestört. Demnach dürfen sich die Einwirkungen fremder Muster nur auf musikalische Elemente allgemeiner Natur erstrecken, also auf Charakter, Stil, Formgebung, ja selbst auf formelhafte Phrasen, wie Kadenzen etc., nicht aber auf wirkliche, individuelle musikalische Gedanken, wie wir dies z. B. in Kiels Missa solemnis antreffen, wo in dem im übrigen sehr schönen Schlusschor des »Sanctus« die Begleitung einmal unverkennbar an bestimmte Stellen der Matthäuspassion anklingt[1].

Noch einen anderen Fehler, zu welchem Kiel offenbar gleichfalls durch eine zu äußerliche Anlehnung an die Alten verführt wurde, weist die Messe auf. Es ist das Vorwiegen der kontrapunktischen Kunst gegen den wirklich musikalischen Gehalt, welches sich in dem großen Schlusschor des »Gloria« störend bemerkbar macht. Der Satz baut sich auf drei Themen auf, welche in der verschiedensten Weise kombiniert und enggeführt werden. Dass gegen das Arbeiten mit derartigen Mitteln nichts einzuwenden ist, wird im Verlaufe unserer bisherigen Untersuchung hinlänglich klar geworden sein. Aber das Mittel darf niemals zum Zweck werden, d. h. in unserem Falle: Eine wenn auch noch so gewandte Kontrapunktik genügt nicht, wenn sie nicht einen wertvollen Gehalt in sich schließt. Dieser Gehalt kann entweder zum Teil schon in den Themen selbst liegen, wie in

[1] Nach dem Buchstaben D.

der Regel bei Bach und Händel, oder er kann sich im wesentlichen erst im weiteren Verlaufe des Musikstückes offenbaren, wie meist bei Palestrina und seiner Schule. Kiel scheint uns nun bei dem erwähnten Chore in der Wahl der Themen unglücklich gewesen zu sein. Sie entbehren einerseits eines individuellen und ausdrucksvollen Gehaltes, besitzen aber andererseits nicht die Einfachheit, welche erforderlich ist, wenn sich die Schönheit erst durch die weitere Verarbeitung entfalten soll.

Kaum weniger wesentlich als Bach hat Händel auf die in Rede stehenden Kompositionen Kiels eingewirkt. Wie der erste Chor des »Gloria« in der Missa solemnis mit den eingestreuten Trompetenstössen, den glänzenden Figuren und der einfachen Harmonik entschieden das Gepräge Händelscher Preis- und Dankchöre an sich trägt, so erinnert das ruhigere »Gratias« an die feste und klare, man könnte fast sagen volkstümliche, aber stets tief wirkende Melodik der Händelschen Arie.

Doch sind diese Anlehnungen im einzelnen verschwindend gegen den Einfluss, welchen Händel auf die Fugentechnik Kiels ausgeübt hat. Händel ist in weit höherem Maße als Bach Vokalkomponist. Der Vokalstil verlangt neben anderem auch in den künstlichsten Formen Klarheit und leichte Übersichtlicheit; dieser Forderung trug Händel unter anderem auch dadurch Rechnung, dass die meisten Themen seiner Fugen und fugierten Sätze eine bestimmte harmonische Grundlage immanent in sich zu tragen scheinen, d. h. dass sich eine bestimmte Harmoniefolge beim Hören des blossen Themas gleichsam von selbst ergiebt; diese wird dann im weiteren Verlaufe im wesentlichen festgehalten. So wird das Thema von Anfang an voll verständlich und lässt sich auch in den folgenden Verarbeitungen ohne Mühe herausfinden, was Beides, sowohl die Ausführung, als auch die Aufnahme des Satzes, bedeutend erleichtert; zudem wird dadurch der Charakter desselben von vornherein klar festgestellt und dann einheitlich durchgeführt. Dagegen lassen die Themen Bachs häufig keine bestimmte harmonische Grundlage erkennen. Dadurch bleibt zwar der Verarbeitung eine große Mannigfaltigkeit harmonischer Deutungen vorbehalten; aber Ausführung und Aufnahme des Satzes werden erschwert. Würden sie unmöglich gemacht, so wäre das Verfahren Bachs nicht zu rechtfertigen; aber dass dies nicht der Fall ist, weiss jeder. Nur weicht Bach mit seiner Schreibweise von dem, was dem Gesang gemäß ist, etwas in der Richtung der Instrumentalmusik ab, da diese ihrer Natur nach weniger leicht unausführbar und unverständlich wird als die Vokalmusik. Kiel hat sich, sei es mit Bewusstsein, sei es, dass er instinktiv das Stilgemäßere traf, mit der Art seiner Fugenthemen an Händel angeschlossen. Die Ähnlichkeit in der Wir-

kung seiner und der Händelschen Fugen, welche offenbar in erster Linie auf der eben besprochenen, beiden gemeinsamen Eigentümlichkeit beruht, ist unverkennbar und tritt schon bei oberflächlicher Betrachtung zu Tage.

Bis heute ist die letzte Messe, welche einiges Aufsehen erregte, diejenige von A. Becker, op. 16. Sie zeigt genau den Stil der Reformationskantate[1], und auch von ihrem Verhältnis zu der alten Musik gilt im allgemeinen das, was wir bei Besprechung jenes Werkes gesagt haben. Kretzschmar hebt hervor[2], dass der erste Chor an Bach erinnere; dies beruht aber auf dem entschiedenen Anklang seines Hauptthemas an das erste Thema der H moll-Messe, also auf einer Art der Beeinflussung, welche, wie oben gezeigt, der Berechtigung entbehrt. Auch die auffallende Erscheinung, dass Melodien evangelischer Choräle eingestreut sind, geht offenbar auf eine Einwirkung Bachs zurück. Wenn aber dieser oder einer seiner Zeitgenossen in einer Messkomposition Choräle verwendet, so sind es immer diejenigen, welche dem betreffenden Teil der Messe entsprechen, z. B. beim »Gloria« »Allein Gott in der Höh' sei Ehr«. Becker dagegen wählt seine Choräle frei, wenn auch sinngemäß aus. Der Hauptunterschied gegen die frühere Zeit liegt aber darin, dass Becker, da seine Messe zweifellos für den Konzertsaal bestimmt ist, ein Publikum vor sich hat, welchem die Choralmelodien, die übrigens nur in den Instrumenten auftreten, durchaus nichts Anderes als rein musikalische Gebilde sein können, für welches also die Bedeutung, die sie in der Kirche besitzen, völlig wirkungslos bleibt. Daher ist die Verwendung von Chorälen in der Konzertmusik, wenn man damit nicht eine rein musikalische, sondern eine symbolisch-poetische Wirkung erzielen will, völlig zwecklos, ja stilwidrig. Wenn dagegen ein protestantischer Komponist aus dem Anfang des 18. Jahrh. eine Messe schrieb, so arbeitete er nicht für den Konzertsaal, da es damals in Deutschland noch kein öffentliches Konzertwesen gab; vielmehr gehörte die sog. Missa brevis aus »Kyrie« und »Gloria« bestehend noch zur protestantischen Liturgie und an hohen Feiertagen kamen zuweilen auch andere Messteile zur Aufführung. Unter solchen Umständen durfte man beim Publikum das Verständnis für eingestreute Choräle mit Recht voraussetzen[3].

Nachdem man sich einmal daran gewöhnt hatte, von dem ursprünglich rein kirchlichen Wesen der Messe und der Seelenmesse nichts weiter als die Texte beizubehalten und sie völlig

---

[1] Vergl. S. 81.
[2] Führer durch den Konzertsaal, II. Abt., 1. Teil, S. 210.
[3] Vergl. über dieses alles Spitta, Zur Musik, S. 439 und 440.

wie freie Dichtungen zu behandeln, lag es nahe, auch diese preiszugeben und nur unter Wahrung ihres allgemeinsten Stimmungsgehaltes andere, vor allem deutsche, Textworte einzusetzen. Diesen Schritt that J. Brahms, indem er ein »deutsches Requiem« schrieb und dafür den Text aus Bibelworten zusammenstellte. Es ist natürlich, dass sich die völlige Loslösung von dem Kirchlichen nicht an der gewöhnlichen Messe, sondern gerade an der Seelenmesse vollzog, da diese als Totenfeier in weit höherem Maße von rein menschlichem Gehalt erfüllt ist als jene. Spitta nennt Brahms' That mit Recht eine Befreiung von hemmenden Fesseln[1]; denn der Wortlaut des lateinischen Requiems deutet doch vielfach auf spezifisch kirchliche Vorstellungen hin, welchen aber bei der freien Behandlung so gut wie keine Rechnung getragen wurde.

Das deutsche Requiem hat keinen eigentlichen Vorläufer. Man könnte es eine erweiterte Kantate nennen; doch sind die Kantaten von Bach echte Kirchenwerke und durch die Choräle aufs engste mit dem Gottesdienst verbunden[2]. Was später bis auf Mendelssohn an Kantaten geschrieben wurde, ist zu unbedeutend, als dass es für das deutsche Requiem von Belang hätte werden können. Von Mendelssohns Werken hat mit demselben nur der »Lobgesang« einige Ähnlichkeit, wenigsten seiner textlichen Gestalt nach; wie hier aus Bibelworten eine Freuden- und Dankfeier frei zusammengestellt ist, so dort eine Totenfeier. Aber hinsichtlich der musikalischen Anlage besteht doch ein großer Unterschied; während der Lobgesang neben den Chören auch abgeschlossene Arien enthält, beanspruchen die wenigen Sologesänge des »deutschen Requiems« nirgends die Selbständigkeit der Arie, sondern gliedern sich eng an die groß angelegten Chöre an. Die Gesamtform ist also eine neue; das schließt selbstverständlich Einwirkungen der alten Meister nicht aus. Spitta sagt[3], das deutsche Requiem sei insofern oratorienhaft, als sich die Musik an große, volkstümliche Bilder von Tod und ewigem Leben anschließe; aber diesen Bildern werde nicht ein so eingreifender Einfluss auf die musikalische Erfindung gestattet, wie bei Händel, sondern alles gehe mehr auf dem Boden der reinen Musik vor sich; daher stehe das Werk doch der lyrischen Art und Weise Bachs näher. Mit dieser Beurteilung ist noch nicht gesagt, ob wirklich Einwirkungen Händels und Bachs statt-

[1] Zur Musik, S. 436.

[2] Danach ist das von Ambros (»Bunte Blätter«, 1874, S. 117) abgegebene Urteil, das deutsche Requiem sei ein höchst bedeutender Versuch, die modifizierte Form der Bachschen Kantate in die moderne Kunst und in die protestantische Kirche einzuführen, richtig zu stellen.

[3] Zur Musik, S. 412.

gefunden haben; nur zeigen die Schöpfungen dieser Meister eine so ideale Vollendung und sind daher so typisch, dass man sie immer, wenn man es mit großen Leistungen einerseits auf dem Gebiete des Oratoriums, andererseits auf dem der religiös lyrischen Musik zu thun hat, zum Vergleich heranziehen wird. Was nun die thatsächlichen Einwirkungen betrifft, so spielen sie bei weitem nicht die Rolle wie in Brahms' geistlichen Acapellagesängen. Das »deutsche Requiem«, in welchem das ganze, moderne Orchester aufgeboten ist, hat auch eine moderne Grundfärbung. Wenn es Billroth protestantisch-Bachisch nennt[1], so denkt er dabei offenbar, wie sich auch aus dem Zusammenhang ergiebt, weniger an musikalische Eigenschaften im engeren Sinne, als vielmehr an die Geistesrichtung des ganzen Werkes, an den erhabenen Ernst, der ihm inne wohnt und der jede Konzession oder Nebenabsicht ausschließt; Werke solcher Richtung aber können in den verschiedensten Zeiten und unter Anwendung der verschiedensten Mittel entstehen. Das beweisen so manche Chöre von Schütz, die Passionen von Bach, die Oratorien von Händel, die große Messe von Beethoven. Sie alle zeigen, jedes in seiner Weise, den gleichen erhabenen Ernst; ebenso verhält es sich mit dem »deutschen Requiem«.

Immerhin scheint es in einem wesentlichen Punkte entschieden von Bach beeinflusst zu sein, nämlich in dem, man möchte sagen, sprechenden Ausdruck der Fugenthemen. Die große Mehrzahl der Fugenthemen Bachs ist so inhaltreich oder, was dasselbe ist, so ausdrucksvoll, dass sie schon an sich hohe Befriedigung gewähren und, je öfter man sie sich vorführt, desto mehr an Reiz gewinnen, jedenfalls niemals verlieren. Solche in diesem Sinne charakteristische Themen finden sich auch im »deutschen Requiem«: man vergl. das machtvolle Thema im zweiten Abschnitt von Nr. 2, das Thema der Schlussfuge in Nr. 3 mit seinen kühn aufsteigenden Schritten etc.

Dem »deutschen Requiem« inhaltlich ebenbürtig und formell ähnlich ist das »Triumphlied«, mit welchem Brahms die Siege von 1870 verherrlichte. Auch hier ist der Text frei aus der Bibel zusammengestellt; Sologesang kommt nur ein einziges Mal vor und zwar wechselt er mit dem Chore ab. Dieser ist fast durchweg achtstimmig und auch dem äußeren Umfange nach sind die 3 Sätze, aus welchen das Ganze besteht, noch größer angelegt als die Abschnitte des Requiems. Im Gegensatz zu diesem steht das Triumphlied nicht nur in einzelnen Zügen, sondern auch in seinem Grundcharakter unter der Einwirkung eines alten Meisters, nämlich unter derjenigen Händels. Seinem Utrechter und Dettinger

[1] Briefe von Theodor Billroth. 4. Auflage. S. 91.

»Te deum«, aber auch den zahlreichen Lobpreisungen in seinen Oratorien ist es nachgebildet. Es zeigt dieselbe chorische Massenwirkung, dieselbe Unterordnung der Instrumente unter den Gesang, dieselbe Einfachheit der Harmonik und Modulation, dieselbe Art der Figurierung; ja die Erfindung selbst hat häufig etwas spezifisch Händelsches. Aber alles dies trägt nur dazu bei, dem Werke Frische, Kraft und Erhabenheit zu verleihen, und wird, wie dies bei Brahms selbstverständlich ist, nirgends zu leerer Nachahmung.

Nicht auf Händel, sondern eher auf Bach deutet es hin, dass Brahms in den zweiten Teil des Triumphliedes die Melodie des Chorals: »Nun danket alle Gott« hineinklingen lässt und im ersten Teil den Anfang der deutschen Nationalhymne verarbeitet. Beides findet seine Rechtfertigung in dem besonderen Anlass, dem das Werk seine Entstehung verdankt[1].

Wenn man, um nur das Wichtigste hervorzuheben, bedenkt, dass Werke, wie das Triumphlied und das deutsche Requiem, ohne die Einwirkung Bachs und Händels nicht das geworden wären, was sie sind, dass ohne die vertrauteste Bekanntschaft mit diesen Meistern ein Komponist wie Kiel nicht möglich gewesen wäre, dass die Fülle der geistlichen Acapellagesänge, mit welchen uns Mendelssohn und Brahms beschenkten, eine ihrer Hauptgrundlagen in der Musik des 16. Jahrh. hat, so wird man schon jetzt zugeben müssen, dass die Wiederbelebung dessen, was die Vergangenheit leistete, für die praktische Tonkunst des 19. Jahrh. zu einem wesentlichen und bestimmenden Faktor geworden ist.

B. Oratorium.

Bei Besprechung sowohl des 114. Psalmes von Mendelssohn als auch des »deutschen Requiems« von Brahms hatten wir bereits Gelegenheit, das Gebiet des Oratoriums zu streifen. Das Oratorium als Gattung zeigt eine ähnliche Eigentümlichkeit wie die konzertmäßige Messe; es hat, wie Chrysander sagt[2], keine Geschichte, sondern, »fängt mit jedem neuen Oratorienkomponisten, ja mit jedem neuen Oratorium von vorne an.« Als Grund für diese Erscheinung giebt Chrysander mit Recht an, dass den Oratorienkomponisten von jeher die scenische Darstellung als das voll-

---

[1] Aus demselben Grunde fügte Wagner seinem »Kaisermarsch«, der gleichfalls zur Verherrlichung der deutschen Siege entstand, die beiden ersten Zeilen des Chorales: »Ein' feste Burg ist unser Gott« ein.

[2] Friedr. Chrysander, »Über Molltonart in den Volksgesängen« und »Über das Oratorium«, 2 Abhandlungen, Schwerin 1853, S. 45.

kommenere vorgeschwebt habe, dass also die Oratorienform gleichsam nur ein Notbehelf sei, mit dem sich jeder in seiner Weise abfinden müsse. In der That haben allein die Oratorien Händels die verschiedensten Grundformen. In »Israel in Ägypten« sind dem Chore nicht nur die lyrischen Betrachtungen übertragen, sondern auch die erzählenden Teile, soweit solche überhaupt vorhanden sind; eine ähnliche Rolle spielt der Chor im »Messias«, obgleich ihm hier zahlreiche Sologesänge zur Seite stehen. Wieder in anderen Oratorien stehen Chor und Sologesang gleichberechtigt neben einander; so im »Josua«, im »Judas Makkabäus« etc. Noch andere sind überhaupt nicht geschichtlichen, sondern allegorischen Inhaltes, wie »L'Allegro, il pensieroso ed il moderato« und »in Trionfo del tempo e della verità«.

Händel hat das Oratorium zur höchsten Blüte entfaltet, aber er hat keine Schule gemacht. Das ist nicht nur für ihn persönlich, sondern auch für die Gattung charakteristisch. Haydn hat wieder ganz neue Grundformen geschaffen; keines seiner beiden Oratorien lässt sich hinsichtlich seiner Gesamtanlage und Gesamtrichtung mit irgend einem Händelschen Werke vergleichen. In den Oratorien des 19. Jahrh. werden wir zwar enge Anlehnungen an Händelsche Formen, aber keine Weiterentwickelung derselben antreffen.

An einer späteren Stelle der angeführten Abhandlung von Chrysander[1] heißt es: »In den Oratorien als Gattung haben wir eine Entwickelung nicht bemerkt; aber die einzelnen Musikformen sind durch dasselbe weiter geführt, entwickelt, vervollkommnet worden, besonders das Instrumentale, hauptsächlich aber der Chor«. Dies gilt für die gesamte Entwickelung seit dem 16. Jahrh.; denn mit der Behandlung des Chores steht Händel auf einer nach ihm nicht wieder erreichten Höhe; dagegen hat sich der instrumentale Teil auch später nach Maßgabe der Fortschritte, welche auf dem Gebiete der reinen Orchestermusik gemacht wurden, weiter entwickelt.

Nachdem die Oratorien Händels in Deutschland Eingang gefunden hatten, dauerte es etwa 40 Jahre, bis sie Einfluss auf die Produktion auszuüben begannen. Vorher mussten sich die dem Oratorium gemäßen Einrichtungen herausbilden, also in erster Linie Massenchöre, welche nun nicht mehr, wie bisher die besseren Kirchenchöre, aus Berufssängern oder aus Schülern bestehen konnten. Nachdem sich die neue Chorzusammensetzung, welche auch die Vereinigung großer Zuhörermassen mit sich brachte, bei den ersten Musikfesten bewährt hatte und als immer mehr stehende Dilettantenchöre ins Leben traten, fanden sich auch

[1] loc. cit. S. 49.

Komponisten, welche sich der Pflege des Oratoriums im Händelschen Sinne zuwandten. Das vorhändelsche, italienische Oratorium als dessen Meister in Deutschland Hasse galt, und welches der italienischen Oper nahestehend den Hauptnachdruck auf die Arien legte, und daher den bel canto voraussetzte, war schon im Anfang unseres Jahrhunderts fast vergessen. Als seine letzten Vertreter führt Kretzschmar[1] Weigel und Morlacchi an; man könnte noch Salieri hinzufügen. Noch in Beethovens »Christus am Ölberg« zeigen sich Spuren des italienischen Oratoriums. Auch das sogenannte norddeutsche Kirchenoratorium, welches eine schwankende Mittelstellung zwischen Kirchen- und Konzertmusik einnimmt und welches durch Rolle zu einer gewissen Blüte gelangte, hatte sich damals bereits überlebt.

Den Männern, welche zuerst das Händelsche Oratorium pflegten, also dasjenige, dessen Schwerpunkt in den Chören liegt, und welches als freies, vom Gottesdienst unabhängiges Kunstwerk auftritt, fehlte es durchaus an genialer Begabung; aber in ihrer Zeit, den ersten Jahrzehnten nach den Befreiungskriegen, gelangten sie zu großer Berühmtheit. Es waren hauptsächlich B. Klein und Fr. Schneider. Wenn auch die Texte ihrer Oratorien Händelschen Mustern nachgebildet sind, so macht doch Kretzschmar[2] mit Recht auch auf Unterschiede aufmerksam, welche ihnen keineswegs zum Vorteil gereichen. Wird schon bei Händel in den meisten Fällen der Gang der Handlung mehr angedeutet als wirklich erzählt, so herrscht jetzt, besonders in den Oratorien Schneiders, völlige Unklarheit und Verworrenheit. Man betrachte das »Weltgericht«, sein erstes und berühmtestes Werk. Ferner wurde damals die Gegenüberstellung verschiedener Parteien, der Höllen- und Himmelsgeister, der Sünder und Frommen etc. sehr beliebt. Wohl zum ersten Male findet sie sich in Stadlers Oratorium »das befreite Jerusalem«, welches im übrigen für uns nicht in Betracht kommt[3]. Wenn auch derartige Kontrastierungen musikalisch sehr wirksam sein können, so werden sie doch von Schneider und anderen in einer Weise gehandhabt, welche nur bei scenischer Darstellung berechtigt wäre. Wenn, wie im »Weltgericht« die Teufel und Engel gleichzeitig singen und sich mit ihren Worten bekämpfen, so kann, ohne dass die beiden Parteien auch für das Auge von einander unterschieden sind, die Situation niemals völlig deutlich werden. Daher wirken alle solche Stellen theatralisch, d. h. wir fühlen, dass sie zwar auf der Bühne, nicht aber in der Umgebung, in welcher sie thatsächlich stehen, wirksam

[1] Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, II. Teil, 2. Abt., S. 201.
[2] loc. cit. II. Teil, 2. Abt., S. 232.
[3] Kretzschmar, loc. cit. II. Teil, 2. Abt., S. 228.

sein können. Theatralische Stellen finden sich nun bei Händel nirgends.

Den Anschluss an die Formen, deren Brauchbarkeit Händel in so glänzender Weise dargethan hatte, muss man gelten lassen. Aber die musikalische Einzelausführung, welche zum Teil gerade wegen dieses Anschlusses, zum Teil wegen speziellerer Anlehnungen an Händel den Vergleich mit diesem herausfordert, erhebt sich nicht über das Mittelmaß, kann also den Anforderungen, die man an ein Kunstwerk stellen muss, nicht genügen. In den Oratorien Kleins gilt dies ganz besonders von den polyphonen Sätzen. Er scheint sie sich nur mit Mühe abgerungen und sie nur aus Konvention geschrieben zu haben. Das ihm eigentlich Gemäße ist der homophone vierstimmige Chorsatz; auch auf das Recitativ legt er großes Gewicht[1]; aber auch in diesen Formen erhebt sich seine Erfindung niemals über eine gewisse Durchschnittsqualität. Wenn sich mitten in dieser dürftigen Umgebung hier und da deutliche Anlehnungen an Händelsche Vorbilder finden[2], so urteilt M. Hauptmann mit Recht[3]: »Das Moderne kommt desto auffallender zum Vorschein und das Antike wird gar offenbar zur bloßen Maske.«

Schneider ist nicht nur technisch viel gewandter als Klein, sondern auch seine Erfindung ist individueller. Mit Recht weist Kretzschmar[4] auf eine Reihe von Chören lieblichen und allerdings auch liedhaften Charakters hin, welche ihm wirklich gelungen sind. Aber auch bei ihm findet sich sehr viel Schablonenhaftes und für Stileinheit hat er vielleicht noch weniger Gefühl als Klein. Zweifellos hat, worauf gleichfalls Kretzschmar aufmerksam machte[5], die romantische Oper stark auf seine Musik eingewirkt; dadurch kommt ein dem Oratorium und insbesondere dem nach Händelschem Muster eingerichteten fremder Zug in seine Werke. Seine Fugen sind, wenn auch ihren Themen nach nicht bedeutend, so doch fließend gearbeitet; aber die Polyphonie wird fast niemals bis zum Schlusse beibehalten, sondern gegen Ende der Fuge wird der Satz vollständig harmonisch, so dass der Fugencharakter völlig verloren geht. Offenbar wollte Schneider seine Fugen möglichst glänzend abschließen und besaß nicht die Fähigkeit, dies mit Hilfe der polyphonen Schreibweise zu erreichen. Auch bei ihm geht der Anschluss an Händel hie und

[1] Man vergleiche in dieser Beziehung seinen »Hiob«, den er Kantate nennt, der aber in Wahrheit ein einteiliges Oratorium ist.

[2] Man vergleiche in »David« Nr. 6, wo die Worte »Wie ein Waldstrom hinab in die Schlucht, so stürze dein Heer auf den Feind« mit Händelschen Koloraturen ausgestattet sind.

[3] Hauptmann, Briefe an Hauser. I. Bd. S. 176.

[4] loc. cit. II. Teil, 2. Abt., S. 234.

[5] loc. cit. II. Teil, 2. Abt., S. 232.

da bis ins einzelne; so verarbeitet er im »Weltgericht« in der Schlussfuge des ersten Teils einen Gedanken aus Händels großem Halleluja.

Unter den mit Klein und Schneider gleichzeitigen Oratorien-Komponisten hebt Kretzschmar[1] Karl Löwe als den »poetischen Kopf« hervor. Er wollte das Oratorium zu einem weit umfassenden kirchlich-volkstümlichen Kunstwerk gestalten, daher die häufige Verwendung von Chorälen und die Einfügung von Episoden aus dem Volksleben. Zeigt sich schon hierin ein Händel gegenüber selbständiger Standpunkt, so noch mehr in der Grundanlage der meisten seiner Oratorien, da dieselben und zwar zum erstenmale die Form der erweiterten Ballade aufweisen, eine Thatsache, welche bei Löwe, dem genialen Meister der einstimmigen Ballade mit Klavierbegleitung nicht zu verwundern ist[2]. Dass die Oratorien Löwes heute so gut wie vergessen sind, hat seinen Grund zum Teil wohl darin, dass es ihm nicht gelang, ihnen eine stilistisch einwandfreie Form zu geben, hauptsächlich aber in ihrem verhältnismäßig geringen musikalischen Werte. Löwes Begabung war eben auf das Gebiet der Ballade und des Liedes beschränkt. Daher brauchen wir auf seine Oratorien nicht näher einzugehen. Bedeutender als ihr Gehalt sind die Anregungen, welche von ihnen ausgingen; ohne sie hätten Mendelssohns »Erste Walpurgisnacht«, Schumanns »Paradies und Peri«, Brahms' »Rinaldo« etc. nicht die Gestalt angenommen, in welcher sie jetzt vorliegen, nämlich die des balladischen Oratoriums. Alle diese Werke haben nicht nur eine erst im 19. Jahrh. entstandene Form, sondern sie zeigen auch im einzelnen keine Einwirkung der älteren Musik. Zu einer solchen boten weder die meist romantischen Stoffe noch die Balladenhaftigkeit, welche mehr auf das Lied als auf polyphone Formen oder groß angelegte Arien hindrängt, Veranlassung. Wenn Wasielewsky in seiner Schumann-Biographie[3] betont, die erzählenden Teile in »Paradies und Peri« seien der Erzählung des Evangelisten der Bachschen Passion nachgebildet, so ist dieser Vergleich falsch und gesucht. Denn, einerseits ist bei Schumann die Erzählung nicht einer einzelnen Person übertragen, und andererseits musste ihm nichts näher liegen, als die Ereignisse, welche die eigentlich lyrischen Partien untereinander verbinden, erzählen zu lassen[4]. Auch ist die textliche und musikalische Behandlung der erzählenden Teile von derjenigen bei Bach wesentlich verschieden.

---

[1] loc. cit. II. Teil, 2. Abt, S. 236.
[2] Vergl. hierüber Ph. Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze, S. 456.
[3] Wasielewski, Robert Schumann, eine Biographie, S. 219.
[4] Vergl. auch: Philipp Spitta, »Ein Lebensbild Robert Schumanns«. S. 88.

Auch das Bestreben Löwes, das Oratorium in engeren Zusammenhang mit dem Gottesdienst zu bringen, fand seine Fortsetzung; wenigstens ist anzunehmen, dass L. Meinardus mit seinem »Kirchlichen Oratorium Emmaus« unter Löwes Einfluss steht. Vielleicht kannte er auch manche von den norddeutschen Kirchenoratorien des 18. Jahrh., die ihm jedoch in ihrer inkonsequenten, weder für die Kirche, noch für den Konzertsaal ganz passenden Form ebensowenig, wie die Werke Löwes feste Anhaltspunkte liefern konnten. Was ihm eigentlich vorschwebte, waren diejenigen Werke Bachs, welche man mit einem, von Ph. Spitta vorgeschlagenen Ausdrucke, »Mysterien« nennen kann[1], also die Passionen und das Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsoratorium. »Emmaus« ist für den Gottesdienst an einem der Ostertage bestimmt. Von den genannten Werken Bachs unterscheidet es sich äußerlich dadurch, dass als Instrumentalbegleitung nur die Orgel verwendet ist, wohl um auch an kleineren Orten Aufführungen zu ermöglichen, und ferner durch das Vorkommen von Chorälen, welche die Gemeinde unisono zu singen hat[2]. Die Musik selbst zeigt zwar, namentlich in den Chören, das Streben nach Bachscher Polyphonie, ist aber fast durchweg unbedeutend. Höchstens wären die Recitative hervorzuheben, welche sich nicht an alte Vorbilder anlehnen, sondern in einem eigenartigen, ariosen Stile gehalten sind.

Mit weit größerem Erfolge hat sich in neuester Zeit H. von Herzogenberg dem »Kirchenoratorium« (so nennt er seine hierher gehörigen Werke) zugewendet. 1895 veröffentlichte er »Die Geburt Christi«, 1896 eine »Passion« in zwei Teilen, für den Gottesdienst am Gründonnerstag und am Karfreitag bestimmt. Neben der Orgel verwendet er Streichorchester und, in der »Geburt Christi« Oboë, in der »Passion«, zur Begleitung der Recitative, Harmonium. Wieder müssen wir, wie bei Besprechung des Requiems, hervorheben, dass dem Komponisten die Vereinigung alter und moderner Elemente glänzend gelungen ist. Die Musik ist, der nunmehr ausgesprochenen kirchlichen Bestimmung gemäß, noch zurückhaltender, als im Requiem, aber niemals dürftig. Die Einwirkung des Palestrinastils tritt namentlich in der »Passion« hervor, nicht sowohl in der Art der Polyphonie, als in gewissen Dreiklangsfortschreitungen, die wir nicht mehr näher zu charakterisieren brauchen[3]. Nimmt man dazu, dass ein großer Chor responsorienartig behandelt ist, indem die Tenöre und Bässe uni-

[1] Ph. Spitta: J. S. Bach. II. Band, S. 333.

[2] Die Ansicht, dass in den einfach vierstimmigen Chorälen der Mysterien und Kantaten Bachs die Gemeinde mitgesungen habe, wurde von Ph. Spitta zurückgewiesen: J. S. Bach. I. Band. S. 494.

[3] Man vergl. besonders die beiden ersten Chöre des ersten Teils.

sono eine den liturgischen Formeln nachgebildete Melodie vorsingen[1] und dass in Christi Gebet: »Vater, die Stunde ist hier«[2], der Anfang des liturgischen Paternoster verwertet wird, so ergiebt sich eine nicht zu unterschätzende Beimischung spezifisch katholisch-kirchlicher Ausdrucksmittel, welche Carl Krebs außer Acht zu lassen scheint, wenn er gerade mit bezug auf die »Passion« sagt[3], Herzogenberg als Oratorienkomponist sei an Bach groß geworden.

Allerdings ist die Einwirkung Bachs in beiden Werken eine weitgehende, wozu besonders die zahlreichen Choräle Gelegenheit boten. Die verschiedensten Formen der Choralbearbeitung sind vertreten. Nr. 20 der »Passion« nähert sich der Choralphantasie, wie sie bei Bach in der Regel auftritt. Jede Zeile des Cantus firmus, welchen der Bass in halben Noten singt, wird von den drei übrigen Stimmen in Viertelbewegung vorbereitet. Zum Cantus firmus selbst kontrapunktieren sie frei. Während des ganzen Stückes führen die Streichinstrumente die Melodie der ersten Zeile in Achteln motivisch durch. In den achtstimmigen Schlusschor der Geburt Christi singen Kinderstimmen einen Choral hinein, ganz ähnlieh wie im Eingangschor der »Matthäuspassion«. Wieder ein anderes Mal sind mehrere Strophen eines Chorales unter Festhaltung der Melodie behandelt[4], ähnlich wie es Bach in der Kantate: »Christ lag in Todesbanden« thut. In der ersten Strophe liegt der Cantus firmus im Sopran und wird von den übrigen Stimmen zeilenweise vorbereitet, in der zweiten im Alt, in der dritten im Tenor. Auch die tiefsinnige Weise Bachs, zuweilen eine Choralmelodie in die Instrumente zu legen und sie dadurch in eigenartig mystische Beziehungen zum Ganzen zu bringen, hat Herzogenberg übernommen. In den Chören, welche das bereits erwähnte Gebet Christi unterbrechen, hat der Instrumentalbass die Melodie des Chorals, welcher am Schlusse der Nummer im Gesange ertönt. Die Hirtenmusik in der »Geburt Christi« verarbeitet die Melodie: »Quem patronum lauda vere«, welche dem nachfolgenden Kinderchore zu Grunde gelegt ist.

Es finden sich auch Choralchöre, welche keinen unmittelbaren Anschluss an Bach erkennen lassen, aber gerade dadurch beweisen, wie mannigfache Kombinationen auf diesem Gebiete möglich sind. So ist einmal[5] der Choral dem Alt des Chores übertragen, während die Bratsche in der Verkürzung mitgeht und

[1] Erster Teil. Nr. 12.
[2] Erster Teil. Nr. 13.
[3] Deutsche Rundschau, Juli 1897, S. 136.
[4] »Geburt Christi«, Nr. 3, 4 und 5.
[5] »Passion«, Nr. 29.

vier Solostimmen einen freien Satz singen. Der Choral: »In dulce jubilo«[1] erscheint gleichsam wie ein auf mehrere Stimmen verteilter Cantus firmus. Zuerst wird er von einem Solo-Sopran, -Tenor und -Alt und dann von den gleichen Stimmen des Chores vorgetragen, dessen Partie nun die Solosänger übernehmen.

Wie Meinardus, macht auch Herzogenberg von dem Gemeindechoral mit Orgelbegleitung ausgiebigen Gebrauch. Fast jedesmal lässt er ein Vorspiel vorangehen, welches das Studium der Bachschen und vor-Bachschen Orgelmusik deutlich bekundet. In der Regel liefert, wie häufig bei den Alten, die erste Zeile der betreffenden Choralmelodie den Stoff. Bald wird sie mehr thematisch behandelt[2], bald mehr motivisch[3], wobei auch rhythmische Abweichungen und Kürzungen der Melodie vorkommen können[4].

Eine ganz eigenartige Rolle, für welche es keine Vorbilder giebt, spielt in der »Passion« der Choral bei den Recitativen des Evangelisten. Im ersten Teil sind dieselben über die Melodie von: »Schmücke dich, o liebe Seele«, im zweiten über die Melodie von: »O Haupt voll Blut und Wunden« gebaut, wie es in der Natur der Sache liegt, nicht streng schematisch, sondern so, dass die Melodie immer wieder anklingt. Beide Choräle werden auch von der Gemeinde gesungen und bilden gleichsam den ideellen Mittelpunkt der beiden Feiern. Mit Recht glaubte Herzogenberg, auf diese Weise dem Ganzen eine einheitlichere Grundstimmung geben zu können, als es bei freier Behandlung der Recitative möglich gewesen wäre[5]. Wo ein stärkeres Hervortreten der Subjektivität geboten ist, also bei den Worten der redend eingeführten Personen, setzt der Komponist freie Recitative oder ariosen Gesang. Übrigens treffen wir auch in den erzählenden Recitativen der Geburt Christi auf eine häufig wiederkehrende Wendung, welche an die erste Zeile des Chorales: »Wie schön leucht' uns der Morgenstern« erinnert. Ob dieser Anklang beabsichtigt oder unbeabsichtigt ist, mag dahingestellt bleiben.

Betrachtende Sologesänge kommen in beiden Werken nur vereinzelt vor. Eine Arie der Passion[6] zeigt ganz die schon mehrfach erwähnte Polyphonie Bachscher Sologesänge.

---

[1] »Geburt Christi«, Nr. 28.

[2] Vergl. »Passion«, Nr. 2, wo die vier Stimmen kanonisch mit der ersten Zeile einsetzen.

[3] Vergl. »Passion«, Nr. 14; »Geburt Christi«, Nr. 1.

[4] Vergl. »Passion«, Nr. 9, wo die erste Zeile im $\frac{12}{8}$-Takt erscheint und »Geburt Christi«, Nr. 22, wo nur die ersten Melodieschritte verwertet sind.

[5] Vergl. seine Analyse der »Passion«, Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, herausgegeben von Fr. Spitta und J. Smend, Jahrg. 1896, S. 270 ff.

[6] Nr. 11.

Nach allem Gesagten ist klar, dass die beiden Werke Herzogenbergs (ebenso wie schon früher »Emmaus« von Meinardus) das Gebiet des eigentlichen Oratoriums verlassen, indem sie nicht mehr den Anspruch erheben, freie, auf sich selbst gestellte Schöpfungen zu sein, sondern als Kirchenmusik auftreten und zwar, trotz der italienischen und katholisch-liturgischen Einwirkungen, als protestantische Kirchenmusik. Die gewählte Form kann nur gebilligt werden; denn dass die Beteiligung der Gemeinde, welche die Mysterien Bachs nicht aufweisen, dazu dient, den Eindruck eines bloßen Kirchenkonzertes auszuschließen und den gottesdienstlichen Charakter um so schärfer hervortreten zu lassen, unterliegt keinem Zweifel. Auch die Einfügung solcher Melodien, welche nicht dem eigentlichen Chorale angehören, wie sie sich in der »Geburt Christi« findet[1], ist kein Fehler; denn die große Masse der Hörer empfindet solche Melodien nicht als fremde Bestandteile und muss sich daher freilich auch mit ihrer rein musikalischen Wirkung begnügen, nicht aber der, welcher weiß, dass diese Melodien im kirchlich-volkstümlichen Leben einmal eine große Bedeutung hatten. Auf ihn wirken sie ähnlich wie die Choräle selbst; denn da er sich im Gottesdienst befindet, sind ihm fremde Bestandteile der Musik nichts Unerwartetes[2]. Wenn wir in den besprochenen Werken wirklich Kirchenmusik vor uns haben, so könnte man fragen, ob nicht ihre Bezeichnung als Oratorium, wenn auch als kirchliches, verfehlt sei. Sollte die Form des Kirchenoratoriums auch in Zukunft gepflegt werden und sich kein anderer Name dafür einstellen, so wird man sich an eine strenge Scheidung von Kirchen- und Konzertoratorium gewöhnen müssen. Wir durften die in Rede stehenden Werke noch unter der Rubrik Oratorium behandeln, da sie uns noch kaum das Recht geben, von einer protestantischen Kirchenmusik des 19. Jahrh. zu sprechen. Vielleicht aber ist Löwe, ohne dass ihm dieses Ziel klar vorschwebte, der Vorläufer einer neuen, protestantischen Kirchenmusik geworden.

Außer solchen Oratorien, in welchen Chor, Soli und Orchester aufgeboten werden, schrieb Löwe auch zwei kleine oratorische Werke für Männerchor und Soli ohne Begleitung: »Die eherne Schlange«

---

[1] Nr. 18, das bekannte geistliche Wiegenlied: »Joseph, lieber Joseph mein« (nicht die früher erwähnte Komposition von Nicolaus Zanchius) und Nr. 30: »Als ich bei meinen Schafen wacht'«, Melodie aus dem 17. Jahrh.

[2] Die Melodie des Wiegenliedes wurde auch von Brahms benützt, in den Gesängen für eine Altstimme mit Klavier und Bratsche, op. 91. Der Text von Nr. 2 steht dem des Wiegenliedes inhaltlich nahe; daher ließ Brahms dessen Melodie in der Bratsche ertönen. Ob man dies gutheißen wird oder nicht, wird davon abhängen, ob man diesen Gesang als zur Hausmusik oder zur Konzertmusik gehörig betrachtet.

und »Die Apostel von Philippi«. Damit folgt auch er dem Streben der Zeit nach kirchlichem Acapellagesang; denn zwischen Kirchen- und Oratorienmusik machte man auch damals noch keinen klaren Unterschied. Auch diese Miniaturoratorien, wie sie Kretzschmar nennt, sind musikalisch nicht bedeutend und, was man nicht erwarten sollte, von den Alten unbeeinflusst. Dagegen hatten sie ein bedeutenderes Werk im Gefolge, nämlich »Das Liebesmahl der Apostel« von R. Wagner, das wenigstens in seinem ersten Teil dieselbe Besetzung aufweist. Hier finden sich einzelne Anklänge an den Palestrinastil und sogar an katholisch-gottesdienstliche Gebräuche. Der Anfang ist dem liturgischen Priestergesang nachgebildet und wird gleichsam von einem Vorsänger intoniert, worauf der Chor antwortet. Durch mehrmaliges Wiederholen dieser Anordnung entsteht eine Art Antiphone. Später[1] treffen wir einmal die Nebeneinanderstellung nicht verwandter Dreiklänge an, welche wir schon öfter zu erwähnen hatten.

Das Gebiet des Oratoriums im Händelschen Sinne, also dasjenige, an welches man zunächst denkt, wenn von Oratorien die Rede ist, bereicherte Mendelssohn um zwei Werke, die nicht nur für ihre Zeit von höchster Bedeutung wurden, weil sie endlich einmal wieder an die Stelle der Schablone und der Dürftigkeit wirklichen Ernst und echte musikalische Erfindung setzten, sondern die auch an sich betrachtet, eines bleibenden Wertes gewiss sein dürfen. Nichts war für Mendelssohn natürlicher, als ebenso wie auf seine geistliche Musik auch auf seine Oratorien die alten Meister einwirken zu lassen. Zwar ruft Schumann in einer begeisterten Besprechung des Paulus[2] demjenigen, der denselben beurteilen will, die Warnung zu: »Du würdest dir schaden und »dem Dichter wehe thun, wolltest du es nur von weitem mit »Händelschem oder Bachschem vergleichen. Worin sich alle »Kirchenmusik, worin sich alle Gottestempel, alle Madonnen der »Maler gleich sehen, darin gleichen sie sich; aber freilich waren »Bach und Händel, da sie schrieben, schon Männer, und Mendels- »sohn schrieb beinahe ganz Jüngling Also das Werk eines jungen »Meisters, dem noch Grazien um die Sinne spielen, den noch »Lebelust und Zukunft erfüllen; nicht zu vergleichen mit einem »aus jener strengeren Zeit, von einem jener göttlichen Meister, »die, ein langes heiliges Leben hinter sich, mit den Häuptern »schon in die Wolken sahen«. Er hat damit insofern Recht, als der Paulus thatsächlich weder einer Bachschen Passion an Tiefe, noch einem Händelschen Oratorium an Erhabenheit gleich kommt, und dies liegt durchaus nicht nur daran, dass ihn Mendelssohn

[1] Partitur, S. 36.
[2] Schumann, Schriften. Bd. I. S. 327.

als Jüngling schrieb, sondern hauptsächlich an der ganzen Art seiner Persönlichkeit, welche an die Größe derjenigen Bachs und Händels nicht heranreichte. Den Beweis für diese Behauptung liefert einerseits der »Elias«, den Mendelssohn als Mann komponierte, und der obgleich in seiner Gesamthaltung kraft- und schwungvoller als der »Paulus«, doch hinter den Meisterwerken der Alten zurückbleibt, andererseits die Thatsache, dass z. B. Bach schon in jungen Jahren Werke schrieb, welche seine ganze einem Mendelssohn unerreichbare Größe offenbaren; man denke nur an die Kantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«. Wenn wir so auf der einen Seite mit Schumann übereinstimmen, ja in der Betonung des Unterschiedes zwischen Mendelssohn und den alten Meistern noch über ihn hinausgehen, womit wir übrigens ebenso wenig wie er den Wert der Mendelssohnschen Oratorien herabsetzen wollen, so lässt sich doch auf der anderen Seite nicht leugnen, dass die Musik Bachs und Händels auf dieselbe eingewirkt hat und man darf zweifeln, ob sie denjenigen Grad der Vollkommenheit, welchen sie besitzen, erreicht haben würden, wenn diese Einwirkung nicht stattgefunden hätte. Ganz im allgemeinen lässt sich sagen, dass der »Paulus« vorwiegend unter dem Einflusse Bachs, der »Elias« vorwiegend unter demjenigen Händels steht.

Was zunächst den »Paulus« betrifft, so hat er aus der Bachschen Passion die Verwendung von Chorälen entlehnt. Warum der Choral in der Konzertmusik und also auch im Oratorium streng genommen nicht zulässig ist, haben wir bereits früher gesagt[1]. Dass ihn Mendelssohn dennoch anwandte, erklärt sich daraus, dass, wie für seine ganze Zeit, so auch für ihn Oratorium und Kirchenmusik oder religiöse Musik und Kirchenmusik zusammenfloss. Man übersah einerseits, dass das Oratorium als Gattung keineswegs an religiöse Stoffe gebunden ist, andererseits dass es bei der Entscheidung der Frage nach der Kirchlichkeit eines Werkes nicht einfach darauf ankommt, dass ein religiöser Stoff behandelt wird, sondern auch auf die Art, wie er behandelt wird, dass z. B. der »Messias« mit der Kirche nichts zu thun hat, weil er sich an keine gottesdienstliche Form anschließt und keine Elemente des Gottesdienstes in sich aufgenommen hat, dass dagegen die Matthäuspassion nur in der Kirche, einer evangelischen Gemeinde gegenüber, ihre volle Wirkung entfalten kann und dass sie thatsächlich für kirchliche Aufführungen, die eine Art Gottesdienst bildeten, bestimmt war. (Sie war wie alle Passionsmusik ausschliesslich dem Charfreitag vorbehalten.) Obgleich nun Mendelssohn keinen Versuch machte, seinem »Paulus« in den praktischen Gottesdienst Eingang zu verschaffen, sagt er

[1] Siehe S. 90.

doch hinsichtlich der Choräle geradezu[1]: »Ich wünschte in diesem Punkt die Anordnung ganz in der Art der Bachschen Passion«. Zwar riet ihm der Freund, welchem er dies schrieb, und welcher ihm bei der Zusammenstellung des Textes behülflich war, davon ab, die Choräle in der Art Bachs zu gebrauchen, also gleichsam als Betrachtungen der Gemeinde im Anschluss an die eben vernommene Erzählung, weil bei der Leidensgeschichte Christi die betrachtende Einkehr in das eigene Herz viel notwendiger sei als bei der Geschichte auch des wichtigsten Apostels, und schlug ihm dafür vor, die Choräle dramatisch zu verwerten, d. h. zur Charakterisierung der christlichen Gemeinde zu Paulus' Zeit. Aber wir vermögen nur einen Choral zu finden, der möglicherweise dramatisch gemeint ist, nämlich »Herr Jesu Christ, Du wahres Licht, erleuchte, die Dich kennen nicht«. Er folgt unmittelbar auf einen Chor der Gegner des Paulus und könnte ein Gebet seiner Anhänger um Erleuchtung seiner Feinde sein. Alle übrigen vorkommenden Choräle dagegen sind Betrachtungen in der Art der Passion. Mit Recht macht Spitta geltend, dass infolge der Einführung von Chorälen, ob sie nun dramatischer oder betrachtender Natur seien, dem sonst so reichen und schönen Werke eine gewisse Stillosigkeit anhafte[2]. Hier hat also die Anlehnung an einen alten Meister geschadet, weil derselbe missverstanden wurde und weil man das, was auf seinem Gebiete berechtigt, ja notwendig war, auf ein anderes Gebiet übertrug, wohin es nicht passte. Dagegen sind die betrachtenden Chöre und Arien, welche wie in der Bachschen Passion so auch im »Paulus« vorkommen, völlig am Platze, ebenso die Einführung eines Erzählers, obgleich derselbe die Erzählung nur zum Teil vorträgt, während sie zum anderen Teil dramatisiert ist. Solche Verschiedenheiten in der Darstellung innerhalb eines und desselben Werkes sind im Oratorium berechtigt, da es für dasselbe nur darauf ankommt, den Gegenstand, dessen lyrischen Gehalt die Musik gleichsam auslösen soll, möglichst anschaulich vorzuführen; daher wird man von Fall zu Fall entscheiden müssen, ob die Handlung durch die Mittel der Epik oder der Dramatik oder, was das häufigste ist, durch eine Vereinigung beider gegeben werden soll.

Für den Nachweis, dass der »Paulus« auch im einzelnen Züge der Bachschen Musik an sich trägt, hat Kretzschmar in seinem »Führer durch den Konzertsaal« sehr viel gethan[3]. Er macht dar-

---

[1] Briefwechsel zwischen F. Mendelssohn-Bartholdy und Julius Schubring. 1892. S. 22.

[2] Vergl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1892. S. 419 ff. Übrigens scheint Spitta mehrere Choräle für dramatisch zu halten.

[3] S. II. Teil, 2. Abteilung, S. 241 ff.

auf aufmerksam, dass das Duett der gegen Stephanus auftretenden falschen Zeugen kanonisch gehalten ist, wie dasjenige der falschen Zeugen gegen Christus in der Matthäuspassion und in zahlreichen noch älteren Passionsmusiken, dass der Chor »Steiniget ihn« in dem »Kreuziget ihn« der Matthäuspassion ein Vorbild hat, dass der Klagechor »Siehe wir preisen selig«, welcher auf die Erzählung vom Tode des Stephanus folgt, nicht nur hinsichtlich seines Inhaltes, sondern auch hinsichtlich der Einfachheit seiner musikalischen Gestaltung der sog. »gratiarum actio« nachgebildet ist, mit welcher jede Passion schloss, dass er also gleichsam dem Schlusschor der Matthäuspassion entspricht etc. Ob sich die Ouverture wirklich, wie Kretzschmar meint, mit dem Eingangschor der Matthäuspassion vergleichen lässt, möchten wir bezweifeln. Zwar wird in beiden Fällen ein Choral in einen selbständig fugierenden Satz eingeführt; aber in der Ouverture tritt dieser Choral vorher und nachher auch allein auf, wodurch das Ganze einen wesentlich anderen Charakter erhält als bei Bach, welcher gerade mit dem Einsatz des vorher noch nicht dagewesenen Chorals die stärkste Wirkung erzielt.

Neben Bach hat auch Händel auf den »Paulus« eingewirkt, vielleicht in der bereits erwähnten dramatischen Fassung mancher Erzählungsteile, wofür es bei Bach keine Vorbilder gab, sicher aber in einem rein musikalischen Punkt, indem nämlich für die mit Recht berühmte Arie des Paulus »Gott sei mir gnädig« das Motiv des Hauptsatzes aus einem Largo des »Dettinger Te Deums« »Verleih' uns Herr« entnommen ist.

Die Veranlassung, dass der Einfluss Händels im »Elias« in den Vordergrund tritt, war schon im Stoff selbst gegeben. Da er dem alten Testament angehört, bot er weniger Gelegenheit zur Anlehnung an das Kirchliche und somit an Bach als der »Paulus«; doch finden sich auch hierzu Ansätze, so der Schluss des Ganzen mit einem prophetischen Hinweis auf Christus, ferner die Arie »dann werden die Gerechten leuchten«, welche die lebhafte Schilderung der Himmelfahrt des Elias mit einer verallgemeinenden Betrachtung unterbricht und das Soloquartett »Wirf dein Anliegen auf den Herrn«, welches störend mitten in die übrigens höchst dramatische Opferscene hineintritt[1]. Dagegen ist der Choral vermieden, aber wie aus dem Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Schubring hervorgeht, nicht etwa, weil der Komponist erkannt hätte, dass er überhaupt nicht ins Oratorium gehört, sondern weil er meint, er passe nicht zu den alttestamentlichen Begebenheiten.

[1] Vergl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1892. S. 422.

Weiter machen die äußerlich markanten Ereignisse, wie der Kampf zwischen den Baalspriestern und Elias, auf dessen Gebet Feuer vom Himmel herabfällt, der Wiedereintritt des Regens nach jahrelanger Dürre, die Auferweckung eines Toten, die Erscheinung des Herrn auf dem Berge Horeb und endlich Elias' Himmelfahrt, die Verwendung der episch-ruhigen Erzählung fast unmöglich. Indem also Mendelssohn auf den Erzähler verzichtete, wandte er sich von Bach ab und näherte sich Händel. Aber freilich weist Chrysander darauf hin[1], dass ein Mann, der wie Elias Wunder thut, also nicht aus eigener Kraft, sondern unter jedesmaligem Eingreifen einer höheren Macht handelt, keine menschlich fassbare Persönlichkeit und daher für vorwiegend dramatische Behandlung, wie sie sich bei Mendelssohn findet, nicht geeignet sei; dieser Zwiespalt mache sich deutlich bemerkbar; bei derartigen Stoffen müsse die Erzählung hauptsächlich dem Chore übertragen werden, wie es im »Israel in Ägypten« geschehen sei. Übrigens hat Mendelssohn dieses Verfahren hie und da eingeschlagen, so mit dem Chore »Das Feuer fiel herab«, ferner bei der Schilderung der Erscheinung des Herrn und dann bei der Himmelfahrt und hat damit große, echt oratorienhafte Wirkungen erzielt.

Auch die Persönlichkeit des Elias selbst mit ihrer prophetischen Begeisterung und ihrem heiligen Zorn, woneben doch auch Mutlosigkeit und Todessehnsucht aufkommen können, verlangt zu ihrer musikalischen Behandlung weit mehr die scharf charakterisierenden Mittel Händels, als die gleichmäßig-lyrische Färbung Bachs, welche ihrerseits im »Paulus« ihre Stelle hatte. Namentlich die Arie des Elias »Ist nicht des Herrn Wort wie ein Hammer« ist ganz im Händelschen Geiste gehalten. Die Koloraturen sind hier so wenig wie bei Händel äußerer Schmuck, sondern der treffende Ausdruck einer hoch erregten, triumphierenden, fast fanatischen Stimmung.

Endlich fordern die im Texte geschilderten Ereignisse die Anwendung der Tonmalerei heraus, welcher wir in Oratorien Händels so häufig begegnen. Aber es ist zu beachten, dass wenn Händel dem Chore, der den Insektenschwarm schildert, eine rasch bewegte, unruhig schwirrende Begleitung beigiebt, oder wenn Mendelssohn den Chor, welcher den endlich eingetretenen Regen begrüßt, mit einer gleichfalls rasch bewegten, aber gleichsam in wohlthuender Fülle daher rauschenden Begleitung versieht, nicht etwa die Absicht besteht, den Insektenschwarm oder den Regen wirklich darzustellen, zu malen. Es wäre ein lächerliches und

---

[1] Chrysander, Händels biblische Oratorien in geschichtlicher Betrachtung Hamburg 1897. S. 24.

fruchtloses Beginnen, wollte die Musik etwas derartiges versuchen. Vielmehr soll nur eine Stimmung in uns erzeugt werden, welche derjenigen ähnlich ist, die die sichtbaren Bewegungen und die hörbaren Geräusche eines Insektenschwarmes oder des niederfallenden Regens in uns hervorruft. Dies ist denn auch sowohl Händel als auch Mendelssohn vollständig gelungen. Zu den Tonmalereien im »Elias« kann man auch das wie in trostlosem dumpfem Schmerze verhallende Recitativ rechnen, mit welchem der Teil des Eingangschores, der die Not und Verzweifelung der Hungernden ausspricht, schließt, und welches dem Chorrecitativ in »Israel in Ägypten« nachgebildet ist, das die Finsternis schildert.

So sehr auch beide Oratorien Mendelssohns in ihrer formellen Anlage und in zahlreichen Einzelheiten unter der Einwirkung der alten Meister stehen, so erstreckt sich dieselbe doch hinsichtlich des spezifisch Musiktechnischen nicht weiter als in seiner begleiteten geistlichen Musik. Im Orchester herrscht, wie immer bei Mendelssohn, in hervorragendem Maße die moderne Mischung der Klangfarben, welche bei Bach und Händel im wesentlichen noch fehlt. Es finden sich zahlreiche polyphone Chorsätze, teils fugiert, teils ausgebildete Fugen, daneben aber mehr homophone Chöre als bei den Alten, und die Sologesänge sind stets homophon begleitet. Allerdings sind auch in den harmonisch gesetzten Chören die einzelnen Stimmen verhältnismäßig selbständig geführt. Auffallend ist die in solchen Chören zuweilen hervortretende Liedhaftigkeit, welche in den Rahmen des großen Oratoriums nicht recht passt[1]. Dagegen scheint uns die offenbar weit verbreitete Meinung[2], dass die Arien zu weich gehalten seien, dass sich in ihnen der romantische Zug der Zeit und die etwas sentimental angelegte Persönlichkeit Mendelssohns zu stark geltend machten, im allgemeinen nicht zutreffend zu sein. Dass das Zarte und Liebliche und überhaupt jede milde und weiche Stimmung weder aus der Kirchenmusik noch aus dem Oratorium ausgeschlossen ist, haben Bach und Händel vielfach bewiesen, und dass der Ausdruck solcher Stimmungen vorzugsweise dem Sologesang zufällt, ist ganz natürlich; man denke nur an Stücke wie die Echoarie in Bachs »Weihnachtsoratorium« oder das bekannte »Mein gläubiges Herze« aus seiner Pfingstkantate »Also hat Gott die Welt geliebt« und an Händels »Er weidet seine Herde« im »Messias« oder an die berühmte Arie des Kaleb in Josua« etc. Es kommt dabei nur darauf an, dass solche Gesänge nicht aus

---

[1] Vergl. im 2. Teil des »Elias« den Chor »Fürchte dich nicht, ich bin bei dir.«

[2] Zenger, Grundriss der Musikgeschichte. S. 346.

dem Stil des Ganzen fallen. Aber von Stücken wie »Sei getreu bis in den Tod« oder »Wie lieblich sind die Boten« im »Paulus« und »Herr Gott Abrahams«, »Es ist genug«, »Höre Israel« im »Elias« wird man dies schwerlich behaupten können. Dass Mendelssohn auch andere Töne anzuschlagen verstand, hat er mit den beiden Arien im »Paulus« »Vertilge Sie« und »Gott sei mir gnädig« und mit seiner bereits erwähnten Arie des Elias »Ist nicht des Herrn Wort wie ein Hammer« hinlänglich gezeigt. Es soll nicht geleugnet werden, dass hie und da eine Arie mit unterläuft, welche nicht auf der Höhe des oratorischen Stils steht. Aber der innere Unterschied zwischen den Oratorien Mendelssohns und den Werken der Alten tritt wohl am wenigsten speziell in den Arien hervor, sondern einerseits in dem Grundcharakter der musikalischen Erfindung überhaupt, andererseits darin, dass Mendelssohn gerade in den Chören, die doch in erster Linie die Träger des Oratorienhaften sind, nicht immer den dem Oratorium angemessenen Ton getroffen hat (ein Beispiel hierfür haben wir bereits auf Seite 107 Anm. 1 angeführt) und dass er auch den Aufbau ganzer Gruppen nicht immer so wirkungsvoll zu gestalten wusste, wie es das Aufgebot von Chor, Soli und Orchester gefordert hätte. Letzterer Übelstand macht sich besonders im 2. Teil des »Paulus« fühlbar, welchem trotz der Schönheit jeder einzelnen Nummer eine gewisse Monotonie anhaftet, die von dem Mangel an deutlich hervortretenden Höhepunkten herrührt. Allerdings trifft die Hauptschuld hieran den Text. Weit besser steht es in dieser Beziehung im »Elias«, welcher textlich und musikalisch im allgemeinen wirkungsvoll gruppiert ist.

Die Oratorien Mendelssohns gaben die Anregung zu zahlreichen ähnlichen Werken, die ihnen jedoch sämtlich an Bedeutung nicht gleichkommen und sich größtenteils nicht lebendig erhalten konnten. F. Hillers »Zerstörung Jerusalems« ist für uns deshalb bemerkenswert, weil es Schumann zu einem Urteil veranlasste, welches beweist, dass auch er trotz seines früher angeführten Ausspruches[1] die Bedeutung der Alten für die zeitgenössische Produktion sehr wohl erkannte und zu schätzen wusste; er schreibt[2]: »Mendelssohn aber hat unter den Nord»deutschen zuerst wieder auf die wahre Spur hingelenkt, auf »Händel und Bach, die über die weichen Süddeutschen Mozart »und Haydn etwas in Vergessenheit geraten waren, auf die wahren »Glaubenshelden unserer Kunst. Auch Hillern sind diese Vor»bilder wohl bekannt, und lässt sich dies nicht im einzelnen nach-

[1] Siehe S. 102.
[2] Schumann, Schriften. II. Band. S. 196.

»weisen, so doch an der ganzen würdigen Haltung seines Werkes; »sein Streben nach kräftigstem Ausdruck, nach Übereinstimmung »zwischen Wort und Ton, mit einem Worte nach Wahrheit seiner »Musik, spricht dafür«.

Wohl das bedeutendste Oratorium, welches nach dem »Paulus« und »Elias« geschrieben wurde, ist »Christus« von Friedrich Kiel. Kretzschmar behandelt es in dem »Führer durch den Konzertsaal«[1] nicht unter den Oratorien, sondern unter den Passionen; aber streng genommen ist die Unterscheidung zwischen Passion und Oratorium für die Musik des 19. Jahrh. hinfällig, da dieselbe keine Passion, d. h. keine Behandlung der Leidensgeschichte Christi aufzuweisen hat, welche für die Kirche bestimmt wäre. Dass auch Kiel ausschließlich an den Konzertsaal dachte, also ein Oratorium schrieb, welches nur gleichsam zufällig die Leidensgeschichte Christi zum Gegenstand hat, geht schon daraus hervor, dass es nicht nur diese, sondern auch den Einzug in Jerusalem, die Auferstehung und die Himmelfahrt umfasst; denn es giebt kein kirchliches Fest, bei welchem die Vorführung aller dieser Ereignisse angebracht wäre. Obgleich also der »Christus« keine Passion, sondern ein Oratorium ist, schließt er sich doch eng, manchmal nur zu eng, an Bachs Passionen an. Zwar kommt kein Erzähler vor, sondern alles ist dramatisch gefasst, in der großen Scene vor Pilatus, dem glänzenden Höhepunkt des Ganzen, sogar mit einer Betonung des dramatischen Elementes, welche über das, was Bach in diesem Punkte that und als Kirchenkomponist thun durfte, weit hinausgeht und selbst bei Händel wohl kaum ihresgleichen findet. Aber die Recitative der redend eingeführten Personen sind denjenigen der Bachschen Passion nachgebildet, zuweilen so genau, dass die Originalität des Komponisten dabei verloren geht. Wir haben schon früher gesehen, dass Kiel zu diesem Fehler neigte. Dagegen haben die Chöre und Arien unter der Einwirkung Bachs nur gewonnen. Die Themen der Chöre weisen häufig verminderte und übermäßige Tonschritte auf[2], welche bei Bach, wo es den Ausdruck schmerzlicher oder leidenschaftlich erregter Stimmungen gilt, fast typisch sind. Damit verzichten sie naturgemäß zu gunsten schärferer Charakteristik auf das, was wir in den Themen der Messen Kiels antrafen und was wir als Immanenz der Harmonie bezeichneten. Die Sologesänge sind, natürlich abgesehen von Recitativen, ganz wie in den Messen gestaltet. Besonders charakteristisch ist eine Mezzosopran-Arie

---

[1] I. Teil, 2. Abteilung. S. 121 ff.

[2] Vergl. Nr. 9 »Sie haben ein Bubenstück über mich beschlossen«, Nr. 13 »Wir gingen alle in der Irre«, Nr. 20 »Kreuzige ihn.«

Nr. 12. Das Vorspiel bringt eine in Bachscher Weise synkopierte Melodie, zu welcher die Singstimme nicht wie mit einer neuen Melodie, die nun die Herrschaft behaupten soll, sondern nur wie mit einem neuen Kontrapunkt hinzutritt. Dass durch das ganze Werk dieselbe Polyphonie und derselbe Reichtum der Instrumentalbegleitung geht wie durch die Messen, bedarf nach dem, was bei Besprechung dieser über Kiel gesagt wurde, kaum der Erwähnung. Aber doch steht der »Christus« nicht auf der Höhe etwa des zweiten Requiems. Es fehlt ihm trotz mancher Nummern von größter Schönheit der reiche Strom musikalischer Erfindung. Dieser Umstand weist ihm auch seinen Platz nicht neben, sondern hinter den Mendelssohnschen Oratorien an: aber für den dem Oratorium gemäßen Stil hatte Kiel vielleicht mehr Sinn als Mendelssohn. Wenn sich auch nach dem künstlerischen Werte des »Christus« nicht mit Bestimmtheit voraussagen lässt, ob er sich in der Praxis lange Zeit halten wird, so nimmt er doch musikgeschichtlich eine eigenartige Stellung ein. Er wird immer ein Beispiel dafür bleiben, wie weit sich in unserer Zeit die Wirksamkeit eines alten Meisters erstrecken konnte; denn es giebt aus dem 19. Jahrh. kein anderes groß angelegtes Werk von Bedeutung, welches so ausschließlich wie der »Christus« unter dem Einflusse Bachs stände. Gegen diese Beeinflussung bilden die Anklänge an den »Tod Jesu« von Graun und an Eccard, auf welche Kretzschmar hinweist, nur verschwindende Ausnahmen.

Neben die Mendelssohnsche, man möchte sagen nach Innen gewandte Richtung des Oratoriums stellte sich bald eine andere, welche die an der modernen Oper und den modernen Orchesterwerken ausgebildeten Mittel der Musik in ganz anderer Weise ausnützt, als dies bisher geschah, deren Erzeugnisse aber, da der Gehalt derselben mit den aufgewendeten Mitteln offenbar nicht im Einklange steht, meist den Eindruck machen, als seien sie in erster Linie auf äußeren Effekt berechnet. Da der Komponist derartiger Werke leicht dazu gelangen kann, die Klangwirkung als solche gegen die musikalischen Gedanken vorwalten zu lassen, so wird man von vornherein eine ausgiebige Verwendung der polyphonen Schreibweise, bei welcher die Klangwirkung durchaus aus der Beschaffenheit der musikalischen Gedanken hervorgeht, und somit eine eingreifende Einwirkung der Alten nicht erwarten.

Einer der ersten, der die in Rede stehende Gattung pflegte, war Anton Rubinstein. Es ist charakteristisch, dass er nicht nur ein biblisches Bühnenspiel (»Sulamith«) schrieb, sondern auch, wenigstens in seiner späteren Zeit seine Oratorien szenisch dargestellt wünschte. Schon in seinem Jugendwerke, im »Verlorenen Paradies« findet sich ein Kampf der abtrünnigen und

der treu gebliebenen Engel von der Art der bei Gelegenheit des »Weltgerichtes« von Schneider besprochenen Kämpfe zweier Parteien, welche ihren vollen Sinn erst auf der Bühne gewinnen. Die späteren Oratorien Rubinsteins sind ihrem Charakter nach von dem »Verlorenen Paradies« nicht wesentlich verschieden, überall in den Chören Homophonie, in der Begleitung die moderne Orchesterfigurierung, im Ganzen das Streben nach in die Augen springenden Wirkungen.

Reicher an musikalischen Gedanken und wohl auch tiefer ist Max Bruch, welcher in seinen Oratorien bis jetzt nur weltliche Stoffe behandelt hat. Aber er hat eine seltsame Neigung zur Übertreibung, zum Schwulst, welcher auch der Text z. B. des »Achilleus« entgegenkommt. Seine Musik ist fast immer pathetisch. Im übrigen arbeitet er mit denselben Mitteln wie Rubinstein und auch seine Werke lassen keine Einwirkungen der Alten erkennen. Höchstens könnte man in den Orchesterstücken des »Achilleus«, welche die Kampfspiele der Griechen malen sollen und besonders in demjenigen, welches das Wagenrennen schildert, Anklänge an Händel erkennen wollen. Aber Händel hat es niemals versucht, in einem rein instrumentalen Tonstück irgend einen Vorgang darzustellen und es mit Tonmalereien auszustatten, obgleich manche seiner Zeitgenossen z. B. programmatische Ouverturen schrieben.

Während bei Bruch die Einschiebung rein instrumentaler Sätze, welche einen bestimmten Vorgang darstellen sollen, nur ganz gelegentlich vorkommt, treten in den beiden Oratorien Liszts solche Sätze nahezu gleichwertig neben die Gesangsstücke. Schon dadurch sind seine Werke scharf von der Mendelssohnschen Richtung und ebenso von dem Oratorium Händels unterschieden. Zwar findet sich z. B. im »Messias« (und ähnlich in Bachs Weihnachtsoratorium, das wir, obgleich es streng genommen, nicht zur Gattung des Oratoriums gehört, hier in Betracht ziehen können) ein Pastorale nur für Orchester; aber die allgemeine Stimmung, welche dasselbe in uns hervorruft, wird durch die folgenden Gesangsnummern näher präzisiert, während dies in den Oratorien Liszts nicht geschieht; vielmehr haben hier die eingeschobenen Orchestersätze entweder den Zweck, eine Stimmung in uns zu erwecken, auf welche der Text weder vorher noch nachher eingeht, so im »Christus« das Pastorale nach dem »Stabat mater speciosa«, oder gar einen bestimmten Vorgang, von welchem gleichfalls im Texte nicht die Rede ist, darzustellen, so »Die heiligen 3 Könige« und »der Einzug in Jerusalem«. Beides ist verfehlt; denn soweit sich die allgemeinen Stimmungen, welche die Musik einzig zu erzeugen vermag, näher präzisieren lassen, erwarten wir im Oratorium diese Präzisierung natur-

gemäß durch das gesungene Wort und nicht durch bloße Überschriften.

Weiter unterscheiden sich die Oratorien Liszts von denjenigen der Mendelssohnschen Richtung durch alle jene Merkmale, welche wir an seiner gottesdienstlichen und außergottesdienstlichen geistlichen Musik als besondere Charakteristika hervorgehoben haben. Weit mehr als in den Psalmen wird in den Oratorien mit liturgischen Motiven gearbeitet, was hier natürlich ebensowenig wie dort am Platze ist, man müsste denn diese Werke zur Kirchenmusik rechnen wollen. Aber bei der Legende von der heiligen Elisabeth ist dies schon durch die Art der Behandlung des Stoffes ausgeschlossen, und auch der »Christus« wird sich, obgleich der Text in lateinischer Sprache abgefasst ist und aus kirchlichen Gebeten besteht, keiner katholisch-gottesdienstlichen Ordnung einfügen lassen.

Auch hier ist es Liszt nicht gelungen, die alten und modernen Elemente zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Sowohl die liturgischen Motive wie auch z. B. die in alten Dreiklangsverbindungen fortschreitende Osterhymne im »Christus« oder der Chor »Unter diesem Hüttendache« aus der »Legende von der heiligen Elisabeth«, welcher gleichfalls mit alten Harmonien ausgestattet ist, wirken nur wie äußerer Aufputz, wie ein zu poetischen Nebenzwecken bestimmtes Archaisieren. Übrigens hat Liszt auch solche Melodien benützt, welche zwar einer älteren Zeit angehören, aber im wesentlichen modern klingen; so in der Orchestereinleitung zur »Heiligen Elisabeth« Teile einer im 16. und 17. Jahrh. gesungenen Elisabethhymne. Dadurch wird zwar die archaisierende Wirkung aufgehoben, aber die Absicht, welche hierin zu Tage tritt, die Musik gleichsam historisch zu gestalten und so mit den im Texte geschilderten Ereignissen in engeren Zusammenhang zu bringen, wird damit ebenso wenig erreicht wie mit der Verwendung altertümlich klingender Motive. Ihre Verwirklichung ist überhaupt unmöglich, da dieselbe im Hörer ganz bestimmte außermusikalische Kenntnisse voraussetzen, also nicht auf der Wirkung der Musik, sondern auf derjenigen eines außerhalb des Kunstwerkes liegenden Faktors beruhen würde. Alle fremden Bestandteile, welche Liszt in seinen beiden Oratorien benutzt, hat Kretzschmar in dem »Führer durch den Konzertsaal« zusammengestellt und mit den nötigen Bemerkungen über ihren Ursprung versehen[1]. Es genügt daher auf seine Ausführungen und auf die Partituren selbst zu verweisen, welche über manche Entlehnungen Aufschluss geben.

[1] loc. cit. II. Teil, 2. Abteilung, S. 274 ff.

Neben den eigentlich oratorischen Werken entstand gerade im 19. Jahrhundert eine Reihe von Kompositionen, welche mit den Mitteln des Oratoriums arbeiten, sich im übrigen aber nicht in diese Gattung einordnen lassen und auch nicht zur geistlichen Musik gehören. Zum Teil sind sie rein lyrischer Natur, so das »Parzenlied«, das »Schicksalslied« und die »Nänie« von Brahms; andere, aber nur verschwindend wenige, sind melodramatisch, bringen also ein neues Ausdrucksmittel hinzu, so Schumanns »Manfred«. Wieder andere sind kaum in einer bestimmten Gattung unterzubringen, so die »Faustszenen« von Schumann. In allen diesen Werken würde man fast vergeblich nach Einwirkungen der älteren Tonkunst suchen, wohl weniger deshalb, weil sie sich in neuen Formen bewegen, als vielmehr, weil die Stoffe einer rein modernen Behandlung günstiger waren. So z. B. ist es klar, dass zu der Starrheit des »Parzenliedes«, welche im »Schicksalslied« in einer anderen Form wiederkehrt, der homophone Chorsatz besser passt als die Polyphonie, dass »Fausts Verklärung« mehr auf die Mittel der Romantik als auf den strengen Stil hindrängt und dass die ganz in Romantik getauchte Manfreddichtung eine ebensolche Musik verlangt. Aber gerade im »Manfred« hat Schuman einmal den strengen Stil aus einem ganz bestimmten Grunde zur Anwendung gebracht, nämlich in dem Requiem, welches nach dem Tode Manfreds von Mönchen angestimmt wird. Anfangs führen die vier Stimmen einen Doppelkanon durch. Hier dient also die Polyphonie nicht rein musikalischen Zwecken, sondern der dramatischen Charakteristik. Die Szene wirkt auf der Bühne zweifellos viel anschaulicher als im Konzertsaal, wie überhaupt das ganze Werk zwischen der dramatischen und konzertmäßigen Ausgestaltung seltsam hin und her schwankt und häufig auch szenisch dargestellt wird.

Überblicken wir, was das 19. Jahrh. auf dem Gebiete des Oratoriums und in verwandten Gattungen geleistet hat, so müssen wir sagen, dass auf der einen Seite neue Formen und Richtungen gefunden und selbständig weiter gebildet wurden, dass dagegen auf der anderen Seite das Oratorium älterer Form und Richtung, welches in den ersten Jahrzehnten nur ein kümmerliches Dasein führte, erst durch das energische Zurückgreifen auf die alten Meister zu neuem Leben erweckt wurde, so dass nun Werke entstanden, welche nicht nur an sich hohen künstlerischen Wert besitzen, sondern welche auch der zukünftigen Produktion einen Erfolg versprechenden Weg gewiesen haben.

C. Das weltliche mehr- und einstimmige Lied.

Unter den bisher betrachteten Gattungen ist die unbegleitete katholische Kirchenmusik die einzige, deren Pflege wenigstens in Deutschland lange Zeit hindurch ruhte und erst im 19. Jahrh. wieder neu begonnen wurde; nur in Rom wirkte die alte Tradition, wenn auch in schwächeren Leistungen, bis in unser Jahrhundert fort; aber die Werke von Männern wie Casali, Baini etc. drangen nicht über die Peterskirche hinaus. Noch früher als aus der Kirchenmusik verschwand der Acapellagesang aus dem weltlichen Lied, nämlich etwa im ersten Drittel des 17. Jahrh. Erst 200 Jahre später finden wir wieder weltliche unbegleitete Liedmusik zunächst in der Form des deutschen Männergesanges, dann auch in der des gemischten Chores. Beides steht mit der Liedblüte des 16. Jahrh. in keinem Zusammenhang; vielmehr ruht der Männergesang, musikgeschichtlich betrachtet, auf dem einfach volkstümlichen Lied, welches in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. zunächst als einstimmiges begleitetes Lied ausgebildet wurde, kulturgeschichtlich betrachtet, aber auf den nationalen Bestrebungen, welche sich seit der Napoleonischen Herrschaft in immer steigendem Maße des deutschen Volkes bemächtigten und erst mit den Errungenschaften des letzten großen Krieges zu einem gewissen Abschluss gelangten. Gesellige Bedürfnisse brachten es mit sich, dass aus dem Männerchor der gemischte Chor hervorging, der jedoch nicht annähernd die Bedeutung erlangte, wie jener[1]. Während der Männergesang von Meistern, wie Weber und Marschner und von zahlreichen anderen Komponisten, welche gerade auf diesem Gebiete Hervorragendes leisteten, wie Silcher, J. Otto etc., gepflegt wurde, fand das Lied für gemischten Chor, wie es aus dem Männergesang hervorwuchs, bis jetzt nur einen klassischen Vertreter, nämlich Mendelssohn.

Der eigentliche deutsche Männergesang zeigt, wie seine Eigenart erwarten lässt, keine Beeinflussung durch die Alten. Wo sich in Männerchören eine solche findet, gehören dieselben einer anderen Gattung an, so die »Ritornells in kanonischen Weisen«, op. 65, von Schumann, welche kaum etwas liedhaftes an sich tragen. Während Schumanns eigentliche Lieder für Männerchor vielleicht zum Unbedeutendsten gehören, was er geschrieben hat, zeigen diese Stücke nicht nur eine meisterhafte Beherrschung der verschiedensten kanonischen Formen, sondern auch einen höchst bedeutenden, durchaus individuellen Inhalt. Nirgends ist Schumann in der Aussprache seines eigensten Wesens durch die strenge

[1] Vergl. über dies alles Ph. Spitta in den »Musikgeschichtlichen Aufsätzen« »der deutsche Männergesang«. S. 297 ff.

Form eingeengt. Nr. 4 ist ein Kanon für drei Bässe. Ob diese Stimmenwahl auf die Kenntnis des im 16. Jahrh. häufigen Gebrauchs der »voces aequales« zurückgeht, oder ob sie eine zufällige ist, dürfte sich schwer entscheiden lassen. Eine ganz ähnliche Stelle hat Cornelius in seinem berühmten Männerchor: »Der alte Soldat« op. 12 Nr. 1. Derselbe beginnt mit einem Satze für drei Bässe. Auch hier lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob eine Einwirkung des 16. Jahrh. vorliegt, oder nicht; denn das ganze Werk, das sich schließlich bis zur Neunstimmigkeit erhebt, ist auf eine große Steigerung angelegt, welche sich nicht nur in dem dynamischen Anschwellen, sondern auch in dem Aufsteigen von den tiefen in die höheren Tonlagen äußert. Daher konnte sich der Anfang mit drei Bässen ungezwungen aus dem Gesamtplane ergeben. Im übrigen finden sich, wenn man nicht die Vielstimmigkeit hierher rechnen will, keine Einwirkungen der alten Musik, und das Werk steht gerade auf der Grenze zwischen dem eigentlichen Männerchorlied und einer größer angelegten Form.

Naturgemäß steht der gemischte Chor, wie er sich aus dem Männergesang entwickelte, also diejenige Gattung, welche hauptsächlich Mendelssohn pflegte, zu der alten Musik in einem ähnlichen Verhältnis, wie der Männergesang selbst. Nur J. J. Maier[1] hat es verstanden, ohne die Form zu verändern, doch hie und da einiges den Alten Entlehnte einfließen zu lassen. So bringt er öfters Imitationen, ohne jedoch den homophonen Grundcharakter zu zerstören, und beginnt sogar einmal in der eng imitierenden Art des Madrigals[2]. Überall sonst dagegen, wo wir in gemischten Chören Beeinflussung durch die Alten bemerken, haben wir es nicht mit dem eigentlichen Mendelssohnschen Chorliede zu thun. R. Franz hat einige seiner einstimmigen Lieder, welche von dem Mendelssohnschen Chorliede, namentlich hinsichtlich ihrer Stimmungssphäre weit abliegen, für gemischten Chor bearbeitet. Dabei brauchte er, wie wir später sehen werden, kaum mehr zu thun, als die Solostimme dem Sopran und die Klavierbegleitung den drei übrigen Stimmen des Chores zu übertragen. Da er, wie wir gleichfalls noch sehen werden, wesentliche Elemente von den Alten, insbesondere von Bach, entlehnte, so gingen diese naturgemäß auch auf die Bearbeitungen über[3].

Wieder anders liegt die Sache bei Cornelius. Sowohl hinsichtlich der formellen Anlage, als auch der Zusammenstellung

[1] Vergl. op. 5, sechs vierstimmige Gesänge.

[2] Vergl. Nr. 2 der genannten Gesänge; seine Volksliederbearbeitungen sind ganz einfach gehalten und zeigen moderne Harmonisierung.

[3] Man vergleiche in Nr. 2 und 3 aus op. 46 die an Bach erinnernden Sequenzen.

und Zahl der Stimmen gehen seine gemischten Chöre weit über das einfache Chorlied hinaus. Wie kein anderer moderner Komponist wusste er den vier- und insbesondere den vielstimmigen Chorsatz nach seiner klanglichen Seite zu beherrschen und erneuerte dadurch eine Kunst, welche im 16. Jahrh. und in den ersten Zeiten des 17. Jahrh. geblüht hatte, dann aber fast völlig verloren ging. Er bringt zuweilen Stimmenkombinationen, welche an gewisse Gepflogenheiten der Alten erinnern. So verwendet er in op. 14, »Trost in Thränen«, Mezzosopran, Tenor, ersten und zweiten Bass und einen Solo-Bariton, in op. 19, »Die Federgruft«, Sopran, Tenor, ersten und zweiten Bass und einen Solo-Bass. Auch die häufige Gegenüberstellung zweier Stimmengruppen hat er von den Alten gelernt. Bald lässt er zwei volle Chöre, bald die Männer- und Frauenstimmen einander respondieren[1]. Abgesehen von dem klanglichen Element hat sich Cornelius aus der Schreibweise des 16. Jahrh. nur wenig angeeignet, hie und da einen Taktwechsel innerhalb eines Satzes[2] oder eine Folge nicht verwandter diatonischer Dreiklänge[3]. Im übrigen trägt sein Stil mit den erstaunlich kühnen, im unbegleiteten Chorgesange vielleicht einzig dastehenden Modulationen durchaus modernes Gepräge.

Der erste und bis jetzt einzige, welcher dem Chorliede die Mittel des 16. Jahrh. in umfassender Weise dienstbar machte, ist J. Brahms. Seine gemischten Chöre gehen nicht so sehr ihrer Form, als vielmehr ihrem musikalischen Inhalte nach über diejenigen Mendelssohns hinaus, und gerade dieser Fortschritt ist zu einem wesentlichen Teile durch das Zurückgreifen auf die Eigenart der Alten bedingt.

Wie völlig sich Brahms in die alte Musik eingelebt hatte, beweisen schon seine vierstimmigen Volksliederbearbeitungen, welche ohne Opuszahl erschienen. Wo es die Melodik erforderte oder doch zuließ, brachte er die Mittel des 16. Jahrh. zur An-

---

[1] Vergl. op. 11, Nr. 1, op. 18, Nr. 1 und 2. In op. 11, Nr. 3, führen die Männer- und Frauenstimmen einen dreifachen Kanon durch. Dass wir die Chöre in op. 18, obgleich sie über geistliche Texte gesetzt sind, an dieser Stelle in Betracht ziehen, findet seine Rechtfertigung darin, dass sie sich im Stil von Cornelius' weltlichen Chören nicht im mindesten unterscheiden. Überhaupt giebt es zwischen weltlicher und geistlicher Musik keine scharfen Grenzen, da die Musik an sich weder weltlich, noch geistlich sein kann. Wollte man die genannten Chöre zur geistlichen Musik rechnen, so müsste man beispielsweise mit Mendelssohns: »Es ist bestimmt in Gottes Rat« oder mit Kreutzers: »Das ist der Tag des Herrn« ebenso verfahren, was doch sicher niemand gutheißen würde.

[2] Vergl. op. 18, Nr. 1.

[3] Vergl. im »Beethovenlied«, op. 10, die Stelle: »Das war in deutschen Gauen«.

wendung. Zwar ging er nirgends so weit, die Melodie, wie es in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Regel war, in den Tenor zu legen; sie ist überall dem Sopran übertragen. Dagegen wird öfters die in ihr gegebene Kirchentonart auch in den übrigen Stimmen festgehalten[1]. Ferner macht Brahms von der bereits früher erwähnten, in Liedern des 16. Jahrh. sehr häufigen Vorbereitung der Melodiezeilen durch die nicht melodieführenden Stimmen ausgiebigen Gebrauch[2]. Ist schon dies nur im polyphonen Satz möglich, so geht er in der Verwertung der Polyphonie gelegentlich noch weiter: Der Anfang von Nr. 4 des 1. Heftes, wo die Stimmen mit engen Imitationen nacheinander einsetzen, erinnert entschieden an Orlando Lasso; es ist damit genau der Ton getroffen, welchen die Komponisten des 16. Jahrh. da anzuschlagen pflegten, wo dem eigentlichen Lied eine Aufforderung zum Singen oder zum Zuhören oder dergleichen vorausgeht, wie es in dem vorliegenden Texte der Fall ist. Wieder in anderen Nummern setzt Brahms fast streng Note gegen Note und giebt fast nur Dreiklangsfortschreitungen[3], eine Art, welche sich z. B. in zahlreichen Liedern von Haßler findet. Dieser Meister gehört nicht mehr der Periode an, in welcher gegebene Liedmelodien kontrapunktisch bearbeitet wurden und welche ihren Höhepunkt in Ludwig Senfl erreichte, sondern er erfand frei und steht schon stark unter dem Einflusse des italienischen Madrigals. Gerade die Fortschreitung in Dreiklängen stammt aus Italien, wo sie um 1500 in der Frottole, um 1550 und später in der Villanelle fast ausschließlich zur Anwendung kam. Es ist für Brahms charakteristisch, dass er, obgleich er gegebene Melodien kontrapunktisch bearbeitete, sich also in der Art seiner Thätigkeit an die Periode Senfls anschloss, doch auch zu Mitteln griff, welche erst der folgenden Zeit angehören. Er ging eben auch bei den Bearbeitungen mit vollem Recht nicht von didaktischen, sondern von rein künstlerischen Gesichtspunkten aus. Die Besonderheiten jeder Epoche waren ihm wirkliche Ausdrucksmittel, von welchen er Gebrauch machte, wo es ihm angebracht erschien; dabei leitete ihn ein bewunderungswürdiges Stilgefühl, das ihn vor Missgriffen schützte. Es ist höchst lehrreich zu beobachten, dass er z. B. das Abschiedslied »Ich fahr' dahin«, welches wir schon in einer Aufzeichnung des 15. Jahrh., nämlich im Lochheimer Liederbuch, besitzen, dessen Melodie aber, von einigen rhythmischen Kleinigkeiten

---

[1] Vergl. 1. Heft, Nr. 2 G dorisch, wogegen in Nr. 4 die dorische Tonart nicht streng durchgeführt ist.

[2] Alle Zeilen sind vorbereitet in Heft 1 Nr. 1, Heft 2 Nr. 5 und 7, nur einige in Heft 1 Nr. 5.

[3] Heft 1 Nr. 6; Heft 2 Nr. 4.

abgesehen, durchaus modern volkstümlich ist und in reinem Dur steht, auch in moderner Weise bearbeitet[1].

Ebenso künstlerisch frei verfuhr er in seinen eigenen mehrstimmigen Liedkompositionen mit den Mitteln der Alten. Einmal komponiert er eine ganze Reihe von Kanons in verschiedenen Formen[2], welche nicht etwa bloße kontrapunktische Übungen sind, sondern einen teils anmutigen und scherzhaften, teils schwerwiegenden musikalischen Inhalt aufweisen; ein andermal schreibt er ein Lied streng Note gegen Note in der dorischen Tonart in reinen Dreiklängen, welchen beim Abschluss jeder Periode die Terz fehlt, so dass man Hassler als Autor vermuten könnte[3]. Wieder ein anderes Mal setzt er in einem im übrigen durchaus modern gehaltenen Lied[4] unmittelbar neben den Dreiklang der Tonika denjenigen der zweiten Stufe mit erhöhter Terz. Dass er durch derartige vereinzelte Wendungen den modernen Stil und Charakter nicht schädigt, sondern im Gegenteil den Ausdruck des Ganzen steigert, beweist noch deutlicher als das Arbeiten in alten Formen die völlige Herrschaft über alle Mittel, die der Musik in ihren verschiedenen Epochen zu Gebote standen und eine erstaunliche Schärfe des rein musikalischen Denkens. Wie wir bereits sahen, ließ Brahms die madrigaleske Schreibweise auf seine Chorlieder einwirken und zwar offenbar in stärkerem Maße als die des vorangegangenen eigentlichen deutschen Liedes. Wie genau er mit der Beweglichkeit und Freiheit des Madrigals vertraut ist, zeigt die Vorschrift: »Durchaus nicht zu langsam und ziemlich frei vorzutragen«, welche sich über einem Liede findet, das sich fast durchweg in gleich langen Noten bewegt[5]. Direkt madrigalesk ist die Verwendung der Tonmalerei, welcher wir schon in den »Marienliedern« begegneten und welche ebenso wie dort ganz in der naiven Weise des 16. Jahrh. gehandhabt wird, nur dass die nichtssagenden Spielereien, welche die damalige Zeit liebte, fern gehalten sind. In einem Liede wird das Traben der Pferde humoristisch nachgeahmt[6], in einem anderen das »Rauschen« gemalt etc.[7] Züge, welche nicht speziell dem Madrigal, sondern überhaupt der Tonkunst des 16. Jahrh. angehören und welche Brahms übernahm, sind neben den schon erwähnten und anderen harmonischen Eigentümlichkeiten hauptsächlich rhythmische Kom-

[1] 2. Heft. Nr. 2.

[2] Kanons für Frauenstimmen. op. 113.

[3] op. 62. Nr. 7.

[4] op. 62. Nr. 3.

[5] op. 41. Nr. 1. — Obgleich dieses Lied, wie alle Nummern aus op. 41 für Männerstimmen geschrieben ist, durften wir es der Einfachheit halber doch hier erwähnen, da Brahms keine weiteren Männerchöre komponiert hat.

[6] op. 62. Nr. 2.

[7] op. 42. Nr. 1.

binationen mannigfacher Art. Allein die so wirksame rhythmische Verbreiterung des Schlusses eines Musikstückes ist in der verschiedensten Weise hergestellt: bald ist die letzte Periode länger als alle vorangehenden[1], bald wiederholt sich die Schlussphrase in doppelt so langen Noten[2], bald wird die Taktart am Schluss verlangsamt, indem z. B. aus dem $^3/_4$ Takt $^3/_2$ Takt wird[3]. Wie in den Marienliedern spielt auch die Verschiedenheit der Taktarten innerhalb eines und desselben Stückes eine wichtige Rolle. Dabei ist ein ein- oder mehrmaliger Wechsel möglich[4]; es ist zu beachten, dass derselbe in der Regel nicht durch das Metrum des Gedichtes gefordert wird, sondern aus rein musikalischer Erfindung entspringt.

Durch Verwertung alter Formen und Stilelemente in der modernen Produktion ist bis heute keine Gattung der Vokalmusik so mächtig gefördert worden wie gerade das unbegleitete Chorlied; während es noch unter den Händen Mendelssohns auf wenige Stimmungsgebiete beschränkt war; weil ihm etwas von der spezifischen Eigenart des Männergesanges anhaftete, hat es Brahms durch die Bereicherungen der Melodik, Harmonik und Rhythmik und durch häufige Verwendung der Polyphonie zum Ausdrucke der mannigfaltigsten und nuanciertesten Stimmungen befähigt, so dass es nun ebenso wohl die naive Frische des 16. Jahrh. wie die Romantik des 19. Jahrh. wiederzugeben vermag. Dass, um dies zu erreichen, nicht nur das Zurückgehen auf die alten Zeiten, sondern auch eine mächtige und eigenartige Individualität erforderlich war, wie sie Brahms besaß, ist selbstverständlich.

Einen Nebenzweig der modernen Chorkomposition bildet der Frauenchor. Seiner Natur nach weder aus geselligen, noch aus politischen Bedürfnissen hervorgegangen, wie der gemischte Chor und der Männergesang, verdankt er vielmehr seine Entstehung rein künstlerischen Gründen, indem sich die Komponisten von der eigenartigen Wirkung, die sich aus der hohen Stimmlage ergiebt, angezogen fühlten. Mit der in der Kirchenmusik des 16. Jahrh. häufigen Verwendung nur hoher Stimmen hat er nichts zu thun, sondern die Anregung zu seiner Entwickelung gab das Chorlied des 19. Jahrh. Doch steht er schon in seiner ersten Zeit von diesem etwas abseits. Im allgemeinen fehlt ihm der volkstümliche Zug, wogegen er kunstreicher gestaltet und namentlich polyphoner gehalten ist. So hat Schumann, dessen Natur das eigentümliche Klangkolorit des Frauenchores besonders zusagen musste, gerade im gebundenen Stil Stücke von größter

[1] op. 41. Nr. 1.
[2] op. 42. Nr. 1.
[3] op. 93. Nr. 5.
[4] Vergl. op. 62. Nr. 1 und 6.

Schönheit geschaffen[1]. Eine ähnliche Polyphonie hat Brahms in seinen Frauenchören, op. 44. Bestimmtere Einwirkungen der Alten dürften sich weder bei den genannten Meistern, noch bei den übrigen, nicht sehr zahlreichen Komponisten, welche sich mit dem Frauenchor beschäftigten, nachweisen lassen.

Während das moderne unbegleitete Chorlied zwar unabhängig von dem des 16. Jahrh. entstand, dann aber seine Mittel aus diesem bereichern konnte, geht das begleitete einstimmige Lied überhaupt nicht weit über die zweite Hälfte des 18. Jahrh. zurück. Was seit dem Aufkommen des einstimmigen Gesanges, das rund um 1600 anzusetzen ist, bis in diese Zeit an Kompositionen geschrieben wurde, welche sich allenfalls unter dem Begriff des Liedes unterbringen lassen, zeigt anfangs noch einen teils recitativischen, teils ariosen Stil, welcher Caccinis »Nuove musiche« zum Vorbild hatte; dann lehnt es sich eng an die italienische Opernarie an, welche gegen Ende des 17. Jahrh. bereits zu einer festen Gestalt gelangt war, und endlich an die französischen Chansons und die französische Instrumentalmusik. Auch Gluck traf mit seiner deklamatorischen Behandlung Klopstockscher Oden nicht den eigentlichen Liedton; diesen fanden erst J. A. Hiller und J. A. P. Schulz, indem sie sich mit Bewusstsein und mit größtem Erfolg bemühten, volkstümlich zu schreiben. Die kleinen und anmutigen Lieder dieser Männer und zahlreicher anderer Komponisten bilden den Keim, welchen Schubert zur höchsten Blüte entfaltete, freilich nicht ohne reichere Mittel aus anderen Gebieten der Tonkunst, insbesondere aus der klassischen Instrumentalmusik hinzuzuziehen. Die Männer, auf welche die Pflege des Liedes nach Schubert überging, hatten im wesentlichen nichts weiter zu thun, als das von ihm Übernommene je nach ihrer individuellen Veranlagung weiter zu bilden. Übersieht man diese Entwickelung, so ist es klar, dass wir es in dem begleiteten einstimmigen Lied zum erstenmal mit einer Gattung zu thun haben, welche in derjenigen Musik, die wir als die alte bezeichneten, nicht vertreten ist. Eine Einwirkung derselben kann daher hier nur durch Herübernahme gewisser Momente aus anderen alten Gattungen stattfinden und wird sich naturgemäß weniger auf die Formen im ganzen als auf Einzelheiten erstrecken. Die Lieder Mendelssohns und Schumanns zeigen noch keine Beeinflussung durch die Alten, wohl aber diejenigen von R. Franz, welcher einerseits seine produktive Thätigkeit fast ausschließlich dem Liede zuwandte, andererseits den Alten die größte Begeisterung entgegenbrachte und durch seine zahlreichen Bearbeitungen von Werken Bachs, Händels, Durantes etc. viel zu ihrer Wieder-

[1] Vergl. op. 69, Nr. 6, Doppelkanon und op. 91, Nr. 12.

erweckung beigetragen hat. In seinen Liedern fällt vor allem der häufig stimmenmäßige Satz der Klavierbegleitung auf; es ist zuweilen, als habe ihm bei seiner intensiven Beschäftigung mit den Alten der Orgel- oder Chorstil näher gelegen als die moderne Art der Klavierbehandlung, bei welcher von selbständigen Stimmen nicht die Rede sein kann. Daraus erklärt sich, was wir oben über seine Übertragungen für gemischten Chor gesagt haben. In der Stimmführung selbst tritt nicht selten unmittelbar Bachscher Einfluss hervor[1]. Doch finden sich auch Spuren noch weiter zurückliegender Zeiten. Spitta weist darauf hin, dass Franz der erste ist, welcher im Lied eine Kirchentonart verwendet, nämlich die phrygische[2]. Gerade diese Tonart steht in merkwürdiger Übereinstimmung mit dem Grundcharakter wehmütigen Ernstes, welcher seine Lieder durchzieht, so dass es klar ist, wie auch bei ihm derartige Mittel nur künstlerischen Zwecken dienen. Zuweilen bringt er nur Anklänge an eine Kirchentonart, so wenn er auf der dritten Stufe der Dur-Tonart abschließt und dabei die kleine Terz des Dreiklanges erhöht[3], oder gewisse Harmonieverbindungen des 16. Jahrh.[4]

Wie schon seine Harmonik und Stimmführung, so weist auch seine Melodik auf den protestantischen Choral hin und nicht nur auf diesen, sondern überhaupt auf das deutsche Volkslied. Darin stimmen wir mit Aug. Saran[5] überein, wenn wir uns auch im einzelnen nicht mit allen seinen Ausführungen einverstanden erklären können.

Auch auf die Lieder von Cornelius, dessen Begabung doch wesentlich anders geartet ist, als diejenige Franz', ist die Tonkunst der Alten nicht ohne Einfluss geblieben. Charakteristischer Weise äußert sich dieser Einfluss hauptsächlich in den Liedern mit religiösen Texten. Wir machen den oben angeführten Grund, welcher uns veranlasste, einige geistliche Chöre von Cornelius im Zusammenhang mit seinen weltlichen Chorwerken zu behandeln, auch hier mit bezug auf seine Lieder, geltend. In op. 2 wird jede Bitte des »Vater unser« in je einem Liede poetisch umschrieben. Musikalisch wird jedesmal der betreffende Melodieabschnitt des Gregorianischen »Paternoster« verwertet. Meist ist er mit größter Gewandtheit in der Begleitung verarbeitet, welche in der Regel selbständig neben der Singstimme hergeht und häufig chorisch gehalten ist. Trotz der Verwendung der gregorianischen

---

[1] Vergl. op. 5 Nr. 3, op. 13 Nr. 2, op. 18 Nr. 1, op. 47 Nr. 5.

[2] In »Zur Musik«, S. 400. Vergl. von Franz z. B. op. 23 Nr. 6, annähernd phrygisch.

[3] Vergl. op. 21 Nr. 2 und op. 36 Nr. 4.

[4] Vergl. op. 23 Nr. 4.

[5] »Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied«, Leipzig 1876.

Melodie und gelegentlich alter Dreiklangsfortschreitungen[1] ist auch in diesen Liedern der Stil durchaus modern, und wir können nur bewundern, wie fein Cornelius abzuwägen wusste, was er sich von den Alten aneignen dürfe, ohne den modernen Grundcharakter und die individuelle Eigenart seiner Kompositionen zu schädigen. Ganz ähnlich verhält es sich mit denjenigen der »Weihnachtslieder« (op. 8), in welchen überhaupt eine Einwirkung der Alten wahrzunehmen ist. In Nr. 3, das die Erzählung von den drei Königen aus dem Morgenlande zum Gegenstand hat, bringt die Begleitung im ersten Teil die Melodie des Chorales: »Wie schön leucht' uns der Morgenstern«. Dazu bewegt sich der Gesang in ausdrucksvoller Deklamation. So schön, rein musikalisch betrachtet, dieses Lied auch ist, so findet auf dasselbe doch das früher Gesagte Anwendung, dass nämlich eine poetische Nebenwirkung, wie sie hier beabsichtigt ist, nur in der Kirchenmusik zustande kommen kann oder, wenn sie sonst einmal zufällig erreicht wird, im Hörer Reflexion, also, statt des unmittelbaren, ein vermitteltes Erfassen voraussetzt[2]. Dagegen ist das vorletzte der »Weihnachtslieder« mit seiner so natürlich und klar dahinfließenden Polyphonie der Begleitung, welche mehr als alles andere Cornelius' Studium der Alten beweist, als ein vollendetes Meisterwerk zu bezeichnen.

Von noch größerer Bedeutung als für Franz und Cornelius wurde die alte Musik für Brahms als Liederkomponisten. Gerade diesen Punkt hat Spitta in dem mehrfach erwähnten Aufsatz eingehend besprochen und wir dürfen wohl davon absehen, in jedem einzelnen Falle auf seine Ausführungen zu verweisen. Zu den letzten Arbeiten von Brahms gehören sieben Hefte einstimmiger Volkslieder mit Klavierbegleitung; nur in den Stücken des letzten Heftes wechselt ein kleiner Chor mit dem Sologesang ab. Die Melodien mit den zugehörigen Texten stammen aus älterer und neuerer Zeit. Bei ihrer Bearbeitung wurde Brahms nicht etwa von der Absicht geleitet, bereits außer Gebrauch gekommene Lieder wieder volkstümlich zu machen, sondern er folgte einem rein künstlerischen Interesse. Von jeher zog ihn das Volkslied mit seiner naiven Kraft und Innigkeit und mit seiner häufig vollendeten Formschönheit mächtig an und bei seiner Behandlung desselben suchte er aus der Melodie gleichsam Alles herauszuholen, was an künstlerisch verwertbaren Elementen in ihr schlummerte. Daher scheut er sich nicht, bei strenger Treue gegen die Ton- und Wortfolge komplizierte Klavierbegleitungen zu setzen und

[1] Vergl. Nr. 3.

[2] Nur wenn man in den Weihnachtsliedern häusliche Erbauungsmusik erblickt, wie es Cornelius wohl auch beabsichtigte, muss man die Einflechtung des Chorales gelten lassen.

dieselben z. B. in den verschiedenen Strophen eines und desselben Liedes zu verändern, um näher zu charakterisieren. So ist es auch nicht zu verwundern, dass sie im allgemeinen modern gehalten sind. Doch kommen hie und da, wie dies bei Brahms kaum anders möglich ist, auch Mittel der alten Musik zur Anwendung, insbesondere rhythmische Kombinationen[1].

Unter Brahms eigenen Liedern finden sich viele mit volkstümlichen Texten; je nach deren Beschaffenheit lehnen sie sich auch musikalisch entweder an das moderne Volkslied an, und zwar nicht nur an das deutsche, sondern auch an das slavische und das magyarische, oder sie schöpfen aus dem Lied des 16. Jahrh. Für uns kommt nur dieser letzte Fall in Betracht. Nicht wenige der hieher gehörigen Lieder stehen in einer Kirchentonart oder sind wenigstens einer solchen in Melodieführung und Harmonik stark angenähert[2]. Dabei zeigen sie immer die scharfe und übersichtliche Periodisierung, welche uns jetzt als ein wesentliches Merkmal des Volkstümlichen erscheint; dass dieselbe in den mehrstimmigen deutschen Liedern vor 1550 fehlt, obgleich ihnen doch gegebene Melodien zu Grunde liegen, hängt wohl mit der kunstmäßigen und kontrapunktischen Behandlungsweise zusammen, bei welcher den Melodien jedenfalls häufig nicht ihre ursprüngliche Gestalt gelassen wurde. Kännten wir diese und wäre uns überhaupt eine größere Anzahl einstimmiger Volkslieder überliefert, so würden wir zweifellos der Periodisierung sehr häufig begegnen. Anhaltspunkte für diese Annahme bieten manche Nummern des Lochheimer Liederbuches, wie die bereits erwähnte »Ich fahr' dahin« und ferner die Thatsache, dass sich die Periodisierung zuerst in der Frottole und in der Villanelle findet, welche höchst wahrscheinlich aus der Volksmusik hervorgegangen sind, freilich nicht aus der deutschen, sondern aus der italienischen. Wieder in andern Liedern verwertet Brahms nicht die Kirchentonarten, sondern nur Einzelheiten aus der Musik des 16. Jahrh., welche hauptsächlich dem Gebiete der Harmonik angehören; so liebt er es, die Terz der leitereigenen Molldreiklänge zu erhöhen, ohne doch damit eine Modulation einzuleiten[3], oder bildet den Schlussakkord nur aus Grundton, Quint und Oktave[4] etc.

Zu reicherer Entfaltung seiner an den Vorbildern des 16. Jahrhunderts geschulten Fähigkeit im Kombinieren von Rhythmen

---

[1] Man vergl. 2. Heft Nr. 13, wo die Melodie im zweiteiligen $^6/_8$ Takt, die Begleitung aber im dreiteiligen $^6/_8$ Takt gehalten ist, und 3. Heft, Nr. 19, wo in der Begleitung am Schluss jeder Phrase aus dem zweiteiligen $^6/_8$ Takt der dreiteilige wird.

[2] Vergl. z. B. op. 48, Nr. 6; op. 14, Nr. 8.

[3] op. 7, Nr. 2 und 4.

[4] op. 48, Nr. 6.

und im Variieren von Melodien fand er bei Komposition nicht volkstümlicher Texte Gelegenheit, da hier eine kompliziertere Schreibweise angebracht war. Zwar stellen ihn diese Lieder mit Schubert und Schumann in eine Reihe; sie haben also modernen Grundcharakter; aber neu ist die Erweiterung der Ausdrucksmittel durch Heranziehung zahlreicher Elemente aus der Musik des 16. Jahrh. Wieder finden wir den Wechsel der Taktarten innerhalb eines und desselben Stückes[1], ferner die Verschiebung von Tongruppen um ein oder zwei Taktglieder, von der gleichfalls schon die Rede war[2], etc. Auch durch Veränderung der Notenwerte oder durch Umkehrung der Tonschritte wird die Melodie umgestaltet[3]. Dass in diesen kunstvolleren Gesängen auch die Harmonik des 16. Jahrh. nicht unberücksichtigt blieb, ist selbstverständlich, wenn sie auch nicht so stark hervortritt wie in denjenigen, die dem Volksliede nahestehen. Öfters kommt die Erniedrigung der 7. Stufe in Dur oder der 2. Stufe in Moll vor[4], verhältnismäßig häufig der Wechsel des Dur- und Moll-Dreiklanges der gleichen Stufe[5].

Wie wir es überall beobachten konnten, hat sich Brahms auch in seinen Liedern die Mittel nicht nur e i n e r Periode angeeignet. Neben dem Einfluss des 16. Jahrh. macht sich auch derjenige der Epoche Bachs und Händels geltend, aber, wie begreiflich, nur in den eigentlichen Kunstliedern. Wie Bach und Händel legt Brahms öfter einen Teil der Gesangsmelodie in eine Stimme des Vor-, Zwischen- oder Nachspiels[6]. Damit ist nicht der Fall gemeint, dass das Vorspiel etwa den ersten Abschnitt der Gesangsmelodie und das Nachspiel entweder gleichfalls diesen oder den letzten Abschnitt bringt; denn diese Art war in den Ritornells der italienischen Opernarie stehend und ist im Liede auch heute noch etwas ganz Gewöhnliches. Brahms aber stellt im Anschluss an die Alten die rein-instrumentalen Teile in engeren Zusammenhang mit dem Ganzen, indem er ihnen nicht einen abgerundeten Melodieabschnitt, sondern gleichsam nur Bruchstücke der Melodie überträgt, deren Wiederkehr, da sie notwendig in einer anderen Umgebung erfolgt, nicht als einfache Wiederholung, sondern als motivische Weiterführung erscheint. Speziell von Bach hat

---

[1] op. 72, Nr. 3.

[2] op. 107, Nr. 3, auch op. 33, Nr. 5, wo aber die verschobene Tongruppe der unverschobenen nicht genau gleicht.

[3] Vergl. op. 3, Nr. 2 und op. 69, Nr. 9.

[4] op. 107, Nr. 2 und op. 46, Nr. 1.

[5] op. 69, Nr. 2, op. 85, Nr. 4 und 6, op. 107, Nr. 5.

[6] op. 69, Nr. 1, op. 72, Nr. 4 und 5. In letztgenanntem Lied ist die im Vorspiel verwendete und später im Gesang wiederkehrende Melodie, wie ausdrücklich angegeben ist, von D. Scarlatti entnommen.

Brahms das entlehnt, was Spitta eine schwebende Begleitung nennt. Offenbar versteht er darunter ein Fortschreiten, bei welchem die Akkorde durch möglichst viele Vorhalte, also durch liegende Stimmen, unter einander verbunden sind; indem so der Übergang von einer Harmonie zur anderen nur allmählich geschieht, entsteht der Eindruck des Gleitenden, Schwebenden[1].

Neben das begleitete einstimmige Lied traten ziemlich von Anfang an auch begleitete Gesänge für zwei und mehr Stimmen. Auf den Namen »Lied« können dieselben nur dann Anspruch erheben, wenn einerseits die mehreren Stimmen rein musikalisch behandelt werden, d. h. wenn die Mitwirkenden nicht in irgend welcher Weise bestimmte Personen verkörpern sollen, und wenn andererseits eine liedmäßige Melodie festgehalten ist. Beides ist in den Duetten von Reichardt, Mendelssohn, Holstein u. A. erfüllt. Die Texte könnten ebensowohl für eine Stimme komponiert sein und die Heranziehung eines zweiten Sängers dient nur der musikalischen Bereicherung. Dagegen giebt es auch Duette in Dialogform, in welchen jedem Sänger nur die Worte einer bestimmten Person übertragen sind; sie sind zwar nicht dramatisch, weil die Personen nicht wirklich dargestellt werden sollen, wohl aber dramatisiert und können gerade wegen dieser Eigenschaft nicht zu den eigentlichen Liedern, sondern müssen zu den Balladen gerechnet werden. Das Wesentliche der Ballade besteht darin, dass in ihr eine Handlung erzählt wird, wobei es gleichgültig ist, ob dies in rein epischer oder in teilweise oder völlig dramatisierter Form geschieht. Für die Zusammengehörigkeit des dialogisierenden Duettes und der Ballade spricht die Thatsache, dass manche Gedichte in Dialogform, wie »Edward« oder die »Walpurgisnacht« von Willibald Alexis, von Löwe als Balladen für eine Singstimme, von Brahms als Wechselgesänge für zwei Stimmen komponiert wurden. Brahms hat verschiedene derartige Duette[2] geschrieben. Von seinen übrigen Duetten (denn die eben erwähnten können hier nicht gemeint sein) sagt Spitta[3], wenn man sie mit Früherem vergleichen wolle, müsse man auf die Duette Steffanis und Händels zurückgehen. Wie in diesen bilde der Bass mit den Singstimmen einen selbständigen dreistimmigen Satz, so dass die übrige Begleitung nur den Charakter der Füllstimmen annehme. Von der Richtigkeit dieser Behauptung kann man sich leicht überzeugen, indem man als Begleitung nur den

[1] Man vergleiche von Bach z. B. das 1. Präludium im »Wohltemperierten Klavier« (dass in demselben die Akkorde gebrochen sind, thut nichts zur Sache) und von Brahms op. 85, Nr. 1. Dieselbe Eigentümlichkeit findet sich auch sonst hie und da, vergl. z. B. Nr. 4 der »Weihnachtslieder« von Cornelius.

[2] Enthalten in op. 28 und 75.

[3] »Zur Musik«, S. 402.

Bass spielt. Auch kommen Stellen vor, welche nur von den Singstimmen und dem Basse ausgeführt werden[1]. Brahms war mit Händels Duetten genau bekannt, da er in mehreren derselben für die von der Händelgesellschaft veranstaltete Gesamtausgabe den bezifferten Bass aussetzte. Aber er schrieb doch nicht so polyphon wie Händel und lässt insbesondere die Singstimmen häufig in gleichen Notenwerten fortschreiten. Überhaupt stehen seine Duette dem Liede viel näher als diejenigen Händels, welche man, obwohl sie gleichfalls rein lyrisch sind, niemals als Lieder bezeichnen wird; denn einerseits haben sie keine eigentliche Liedmelodie, da meist ein Thema imitatorisch durchgeführt wird, andererseits bestehen sie gewöhnlich aus mehreren selbständigen Sätzen, nähern sich also in der Form der Opernarie oder der Sonate; zuweilen kommen sogar recitativische Teile vor. Die Duette von Händel und Steffani gehören eben zur Gattung der italienischen Kammermusik für Gesang, deren Pflege später völlig aufhörte und welche mit der Entwickelung des deutschen Liedes nichts zu thun hat. Brahms ist der erste, welcher eine Verbindung zwischen diesen beiden Gebieten anbahnte.

Begleitete Kompositionen für mehr als zwei Stimmen sind bis jetzt nur in verhältnismäßig geringer Anzahl entstanden und zeigen immer deutlichen Zusammenhang mit dem Liede. Meist wird eine ganze Reihe solcher Gesänge, wohl auch mit einstimmigen Liedern untermischt, zu einem sog. Liederspiel vereinigt. Dabei wählt man mit Vorliebe national gefärbte Texte und demgemäß nimmt auch die Musik einen mehr oder weniger nationalen Charakter an. Man denke an das spanische Liederspiel von Schumann, an die Zigeunerlieder von Brahms etc. In derartigen Werken wird man naturgemäß keine Einwirkung der älteren Tonkunst erwarten und auch in den wenigen selbständigen Gesängen dieser Art tritt eine solche kaum hervor, so z. B. hat es nicht viel zu bedeuten, wenn Brahms auch auf diesem Gebiete gelegentlich seine kontrapunktische Gewandtheit spielen lässt[2].

Wir haben bereits angedeutet, dass und weshalb zwischen dem eigentlichen Lied und der Ballade unterschieden werden muss. Auch die Ballade entstand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Wie die neuaufblühende Lyrik, so gaben auch die schottischen und andere Volksballaden, welche damals bekannt wurden, und die deutsche Balladendichtung, welche sich an sie anschloss, den Komponisten reiche Anregung. Aber den eigentlichen Balladenstil fand erst Carl Löwe, dessen Leistungen auf

[1] Vergl. den Schluss in op. 66, Nr. 1.

[2] Vergl. op. 31, Nr. 2, Neckereien, wo die Stimmen teils kanonisch, teils im doppelten Kontrapunkt geführt sind.

diesem Gebiete bis jetzt unerreicht dastehen. Weit mehr als beim Lied hängt bei der Ballade die musikalische Erfindung und Ausgestaltung von der Beschaffenheit des Textes ab; so ist es auch natürlich, dass sich der Balladenkomponist häufig zur Verwendung der Tonmalerei veranlasst sieht. Aber dieses Eingehen auf einzelne Textworte oder auf die einzelnen im Text geschilderten Situationen kann leicht dazu führen, die Musik in äußerlichen und damit nur scheinbaren Zusammenhang mit der Handlung zu bringen. Dieser Gefahr ist Löwe nicht immer ausgewichen. Wenn er in der »Legende von der Jungfrau Lorenz« da, wo erzählt wird, dass dieselbe, im Walde verirrt, einschlief und von Engeln bewacht wurde, Teile eines Chorales einflicht, oder wenn er im letzten Abschnitt der Legende von »Gregor auf dem Stein« in Zwischenspielen eine altkirchliche Melodie erklingen lässt etc., so wirkt dies rein musikalisch zwar sehr gut. Aber wir haben früher gesehen, weshalb die hier angewandten Mittel, welche auf eine poetische Nebenwirkung abzielen, ihren Zweck verfehlen müssen. In anderen Fällen hat Löwe mit Glück auf die ältere Musik zurückgegriffen; so verwendet er öfters die phrygische Tonart und zwar, ähnlich wie wir dies bei Franz bemerkten, immer da, wo es sich um den Ausdruck des Schmerzes oder der Klage handelt[1].

Auf diejenige Richtung, sowohl des Liedes als auch der Ballade, welche, offenbar im Anschluss an die Bestrebungen Wagners auf dem Gebiete der Oper entstanden, augenblicklich die vorherrschende zu sein scheint und deren Vertreter der Ansicht sind, jedes einzelne Textwort verlange seinen besonderen musikalischen Ausdruck, und daher auf eine nach musikalischen Gesetzen verlaufende Melodie verzichten, haben wir hier nicht einzugehen, da sich in derselben bisher keine Einwirkungen der älteren Tonkunst bemerkbar gemacht haben.

D. Oper.

Als wir den Begriff der älteren Musik bestimmten, wie er für unsere Untersuchungen in Betracht kommt, nahmen wir die Oper aus, weil sie die einzige Gattung ist, welche, obgleich sie zur Zeit des großen Umschwungs, der sich, wie wir sahen, um die Mitte des 18. Jahrh. in der Tonkunst vollzog, längst bestand, doch von diesem Umschwung nicht berührt wurde. Derselbe

---

[1] Vergl. op. 13, Nr. 4 und op. 14, Nr. 2. Beide Male ist bemerkt »in modo hypophrygico«; das »hypo« wäre wohl überflüssig. Einen phrygischen Schluss hat auch op. 5, Nr. 4. — Über Löwe und seine Beeinflussung durch die Alten vergl. Ph. Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze, S. 440 ff.

bestand hauptsächlich in dem Übergang von der Polyphonie zur Homophonie. Die Oper aber ruht von Anfang an auf der Homophonie, ja sie war im ausgesprochenen Gegensatz zu der polyphonen Schreibweise ins Leben getreten. Die kontrapunktisch gesetzten Chöre, welche in der ersten Zeit als schwache Nachklänge der vorangegangenen Periode und später zur Erreichung bestimmter dramatischer Zwecke hie und da vorkommen, ändern nichts an ihrem homophonen Grundcharakter. Daher lässt sich in der Oper streng genommen nicht zwischen älterer und neuerer Musik unterscheiden; denn so mannichfaltig auch die Wandlungen sind, die sie durchgemacht hat, so besitzen sie doch nicht eine so prinzipielle Bedeutung, dass sie eine derartige Unterscheidung begründen könnten. Über die Oper des 19. Jahrh. in ihrem Verhältnis zu früheren Musikepochen ergeben sich also zwei Fragen:

1. Ist sie von älteren Opern, etwa von solchen, welche vor der Gluckschen Reform liegen, beeinflusst?

2. Ist sie von anderen Gattungen, welche der im früher bezeichneten Sinne älteren Tonkunst angehören, beinflusst?

Die erste Frage, deren Beantwortung genau genommen nicht in unsere Untersuchung gehört, aber der Vollständigkeit wegen nicht übergangen werden soll, können wir mit wenigen Worten erledigen. Sie muss entschieden verneint werden; denn einerseits ist, wie bereits früher bemerkt wurde, für die Wiederbelebung der vor-Gluckschen Oper noch sehr wenig geschehen, so dass es den Musikern an Gelegenheit fehlt, sich mit ihr bekannt zu machen, andererseits aber lag auch kein Bedürfnis vor, auf ältere Opern zurückzugreifen, da sich die Oper bis in die neueste Zeit, wenn auch nach verschiedenen Richtungen, so doch immer kontinuierlich entwickelt hat, so dass jedem genialen Komponisten, der sich ihr zuwandte, eine neue Aufgabe vorlag. Dass man unter solchen Umständen nur vorwärts und nicht zurück blickte, ist natürlich.

Die ununterbrochene Entwickelung der Oper kommt auch für die Beantwortung der zweiten Frage in Betracht; denn wenn jedes Werk den Keim eines folgenden in sich schließt, so wird überhaupt eine Beeinflussung durch eine weiter zurückliegende Epoche nur schwer zustande kommen. So bedeutet auch alles Zurückgreifen auf die Vergangenheit, soweit wir es bisher betrachtet haben, entweder die Neuaufnahme einer Entwickelung, welche vor Zeiten zum Stillstand gelangt war (man denke an den katholisch-kirchlichen Acapellagesang des 19. Jahrh. oder an die Brahms'schen Chorlieder) oder es führt einer Gattung, deren Entwickelung ihren Höhepunkt bereits überschritten hat und nun im Sande zu verlaufen droht, neue Lebenskraft zu, wie sich an der

geistlichen Musik Mendelssohns und anderer und wohl auch am einstimmigen Lied zeigt, oder endlich es tritt da hervor, wo sich überhaupt keine Entwickelung nachweisen lässt, so im Oratorium. Wir wollen keineswegs behaupten, dass eine Einwirkung der alten Musik nur in diesen drei Fällen stattfinden könne; ein Komponist kann auch unabhängig von der Entwickelungsstufe, auf welcher die Gattung, in der er arbeitet, gerade steht, durch andere Formen angeregt oder aus einem sonstigen Interesse dazu gelangen, aus der Vergangenheit zu schöpfen; aber dies wird nur ausnahmsweise vorkommen; in der Regel wird er sich nur dann einer früheren Epoche zuwenden, wenn ihm das, was die Gegenwart und die jüngste Vergangenheit leistete, keine neuen Aufgaben zu stellen scheint. Dass dieser Zustand für die deutsche Oper des 19. Jahrh. bis in unsere Tage nicht vorhanden war, wird sofort einleuchtend, wenn man bedenkt, dass Mozart zwar einen Höhepunkt bildete, dass aber gleichzeitig von einer anderen Seite her, nämlich durch Cherubini, der Übergang auf Beethoven und auf die Romantiker vermittelt wurde und dass dann Wagner unmittelbar an Weber anknüpfen konnte. Obgleich also der Entwickelungsgang der Oper ein Bedürfnis nach Bereicherung aus der alten Musik nicht nahelegte, hat eine solche doch stattgefunden und zwar hauptsächlich in den Werken Wagners. Die Gründe, welche dies veranlassten, müssen nach dem Gesagten, ganz besonderer Natur sein.

Da Wagner, wenigstens in seinen späteren Werken, im großen und ganzen geschlossene Musikstücke vermied, Textwiederholungen ausschloss und bestrebt war, die Musik möglichst in jedem Momente den jeweiligen Textworten eng anzupassen, da er also durch dies alles die nach musikalischen Gesetzen gegliederte Melodie stark in den Hintergrund drängte, musste er darauf bedacht sein, die Musik auf andere Weise übersichtlich zu gestalten. Dies konnte kaum anders geschehen, als dadurch, dass ein Teil der Melodieelemente, aus welchen sie sich zusammensetzt, also ein Teil der Motive, von Zeit zu Zeit wiederkehrt. Naturgemäß wird die Wiederkehr eines Motives nur da erfolgen, wo der Text Veranlassung dazu bietet; so kam Wagner dazu, seine Leitmotive auszubilden, welche bestimmte Personen, Gegenstände oder Vorgänge musikalisch charakterisieren und immer dann auftreten, wenn im Text eine Beziehung zu der Person, dem Gegenstande, dem Vorgange gegeben ist. Konsequent durchgeführt wird dieses Prinzip nicht selten das gleichzeitige Erklingen zweier oder mehrerer Leitmotive verlangen und hier sehen wir, wie Wagner aus seinen rein musikdramatischen Absichten heraus zur Polyphonie hingedrängt wurde. Er musste die Motive von vornherein so erfinden, dass sie sich in der verschiedensten Weise

kombinieren liessen; man denke, um nur ein Beispiel anzuführen, an den Schluss der Meistersinger, wo gleichzeitig Walther Stoltzings Lied, der Meistersingermarsch und das Thema ertönt, welches die ganze Oper und die letzte Szene eröffnet. Der poetische nicht rein musikalische Zweck, welchen dieser polyphone Satz verfolgt, liegt klar zu Tage; die endlich zustande gekommene Versöhnung zwischen Walther Stoltzing und den Meistersingern, auf welche der ganze 2. und 3. Akt hinarbeitet, soll auch musikalisch angedeutet werden; das dritte Thema dient offenbar zur Charakterisierung der Würde und Feierlichkeit des Schlussauftrittes und somit der ganzen Handlung. Dieselbe Zusammenstellung der drei Motive findet sich schon im Vorspiel, welches somit gleichsam auf den Ausgang vordeutet. Auch wo der Text nicht das gleichzeitige Auftreten mehrerer Motive, sondern nur die Umgestaltung eines Motivs verlangte, lag es nahe, zur Polyphonie zu greifen, da dieselbe der homophonen Schreibweise gegenüber ein unübersehbares Feld neuer Variationsmöglichkeiten eröffnete. Dies ist um so wichtiger, als Wagner den eigentlich-musikalischen Teil seiner Werke in erster Linie dem Orchester überträgt. Der Gesang, welcher keine geschlossene Melodien bringt, sondern den Text mit möglichstem Anschluss an die sprachliche Betonung in einer Art deklamatorischen Recitativs vorträgt, hat rein musikalisch betrachtet, nicht viel zu bedeuten. Alles musikalische Leben, alle Bewegung muss vom Orchester ausgehen. Hierzu ist nichts geeigneter als gerade eine mit kleinen Motiven arbeitende Polyphonie. Gleichzeitig sehen wir aber auch, warum es falsch ist, wie es häufig geschieht[1], die kontrapunktische Schreibweise Wagners ohne weiteres mit derjenigen Bachs zu vergleichen und zu behaupten, Wagner habe die Bachsche Polyphonie zu neuem Leben erweckt. Bach ist Kirchenkomponist, also Lyriker. Wo es die Musik mit lyrischen Stoffen zu thun hat, ist es ihr erlaubt, sich frei d. h. nach ihren eigenen Gesetzen auszuleben. Demnach ist die Polyphonie Bachs thematisch, d. h. sie arbeitet ein aufgestelltes Thema nach allen Seiten durch, um es gleichsam erschöpfend zu behandeln. Wagner dagegen ist Dramatiker. Seine Polyphonie dient entweder dramatisch-poetischen Zwecken oder sie ist die treibende Kraft, welche das Ganze in fortwährendem Flusse erhält[2]. In beiden Fällen darf sie nicht

[1] Vergl. z. B. W. Kienzl, Die nationale Bedeutung J. Seb. Bachs und dessen Einfluss auf das Kunstschaffen Richard Wagners, in der »Neuen Zeitschrift für Musik«, 1885, S. 285 ff.

[2] Für den ersten Fall haben wir bereits ein Beispiel angeführt; als Beleg für den zweiten betrachte man im 2. Akt der Meistersinger die Stelle »Es klang so alt und war doch so neu«, wo durch die Orchesterpolyphonie in meisterhafter Weise eine drängende, treibende Bewegung hergestellt wird.

thematisch, sondern muss motivisch sein, d. h. aus einem Gewebe kleiner Melodieteile bestehen, damit sie in jedem Augenblicke dem immer fortschreitenden Texte zu folgen vermag. Zu einer thematischen Behandlung würde in der Regel die Zeit fehlen. Während man also die Musik Wagners zu preisen glaubt, wenn man in ihr die Erneuerung der Bachschen Polyphonie erblickt, macht man ihr in Wahrheit damit einen Vorwurf, der durchaus unberechtigt ist; denn hätte Wagner den Kontrapunkt Bachs in die Oper eingeführt, so wäre er nicht der große Musikdramatiker, der er ist.

Indem wir den Unterschied zwischen der Wagnerschen und der Bachschen Polyphonie feststellen, wollen wir keineswegs leugnen, dass Wagner gerade weil er polyphon schreibt, viel von Bach lernen konnte und thatsächlich viel von ihm gelernt hat. Seine musikalische Ausbildung fiel in eine Zeit, in welcher, wenigstens in Norddeutschland, das Verständnis und die Pflege Bachs im Wachsen begriffen war. In Leipzig wird er wohl als Jüngling die Matthäuspassion gehört haben, welche Mendelssohn gerade damals gleichsam neu entdeckt hatte, und als Schüler des Thomaskantors Weinlich wird er früh mit den Motetten Bachs bekannt geworden sein. Immer hegte er für diesen Meister die größte Verehrung[1]. Vielleicht ist dem Einflusse Bachs die Sorgfalt zuzuschreiben, welche Wagner auf die Mittelstimmen verwendet; sie sind reich bewegt und fast immer stufenweise geführt. Beides trägt dazu bei, auch in den kühnsten Harmonieverbindungen und Modulationen das Nachfolgende in logischen Zusammenhang mit dem Vorangegangenen zu setzen, ähnlich wie bei Bach manche harmonische Wendungen als Härten erscheinen würden, wenn sie nicht durch die Stimmführung begründet wären. Abgesehen von diesem allgemeinen Zuge macht sich die Einwirkung Bachs nirgends stärker bemerkbar als in den »Meistersingern«. Dies hängt zweifellos damit zusammen, dass Wagner die Polyphonie nirgends in reicherem Maße verwendete als gerade hier. Wie er in jedem seiner Werke eine eigenartige Grundstimmung zu treffen und energisch festzuhalten weiss, so ist die Gesamtstimmung der »Meistersinger« in der polyphonen und zwar in der vorwiegend diatonisch-polyphonen Schreibweise gegeben. In welchem inneren Zusammenhang dies mit der Handlung steht, lässt sich schwer sagen; aber wir fühlen, dass beides zu einander passt und dass im »Fliegenden Holländer«, im »Lohengrin«, im »Tristan«, in der »Walküre«, im »Parsifal« das Hervorkehren einer derartigen Polyphonie nicht angebracht wäre. Auf der polyphonen Grundlage nun konnte sich das Studium Bachs im

[1] Vergl. Schriften, I. Bd., S. 196 und 197.

einzelnen leicht geltend machen. So wird das Motiv der Rede des Hans Sachs »Mein Freund in holder Jugendzeit« (3. Akt) in der Sekunde eng geführt. In der Erzählung Stoltzings »Am stillen Herd« (1. Akt) sind die Sequenzen mit ihren Vorhalten entschieden Bachisch. Ebenso erinnert der Chor, mit welchem Hans Sachs in der letzten Szene begrüsst wird und insbesondere die Vorwegnahme desselben in der Einleitung des dritten Aktes mit der stufenweisen Führung der Stimmen an Bachs vierstimmige Choräle. Solche Einwirkungen im einzelnen ließen sich sicher noch mehrere aufzeigen. Aber Wagner griff für die »Meistersinger« auch über Bach zurück, indem er auch aus der Kontrapunktik des 16. Jahrh. schöpfte. So wird im Esdur-Teile des Vorspieles das Anfangsthema in der Verkürzung bearbeitet; an einer späteren Stelle[1] des Vorspiels erscheint es verändert im Bass und wird von den Oberstimmen in der Verkürzung eng geführt. Im ersten Akt wird der Meistersingermarsch einmal vom geraden in den ungeraden Takt umgesetzt. Harmonieverbindungen, welche an das 16. Jahrh. erinnern, finden sich in dem Chorale »Da zu uns der Heiland kam«[2], in dem Spruche »Am Jordan Skt. Johannes stand«, welcher an den Choral anklingt und am Anfang und Schluss des Liedes »Als Eva aus dem Paradies«.

Indem sich Wagner einige Mittel aus der Musik des 16. Jahrh. aneignete, wollte er keineswegs, wie man leicht glauben könnte, die handelnden Personen als dem 16. Jahrh. angehörig charakterisieren. Dies verbot sich einerseits schon durch den, wenn auch polyphonen, so doch modernen Grundcharakter des ganzen Werkes, und andererseits sahen wir schon früher, warum ein derartiges Verfahren niemals von Erfolg begleitet sein kann. Sogar den Choral scheint Wagner frei erfunden zu haben. Wenn er ihn altertümlich harmonisiert, so geschieht es, um den Gottesdienst auch musikalisch von der übrigen, dem weltlichen Leben angehörenden Handlung abzuheben. Dieser Unterschied und die Feierlichkeit, welche in der Musik selbst liegt, muss auch demjenigen fühlbar werden, welcher von Harmonieverbindungen des 16. Jahrh. nichts weiss. Ganz ähnlich verhält es sich, wo Wagner im »Tannhäuser« alte Dreiklangsfortschreitungen bringt. Dies geschieht nur, wo die Pilger auftreten oder wo auf sie hingedeutet wird, und zwar in der dritten Szene des 1. und in der Einleitung und der Schlussszene des 3. Aktes. In letzterer begegnen wir auch dem raschen Wechsel des Dur- und Molldreiklanges der gleichen Stufe.

---

[1] 4 Takte nach der erwähnten Kombination der drei Motive.
[2] Vergl. besonders Takt 9 und 10 des Chorales.

Ein derartiges Zurückgreifen auf die Alten findet sich vereinzelt auch schon vor Wagner, so bei Meyerbeer, welcher im »Prophet« die Wiedertäufer einen altertümlich harmonisierten vierstimmigen Satz singen lässt[1]. Dagegen ist die Verwendung des Chorales: »Ein' feste Burg ist unser Gott« in den »Hugenotten« verfehlt. Zwar war eine scharf unterscheidende Charakterisierung der katholischen und der protestantischen Partei geboten; aber die Musik hätte durchweg frei erfunden werden müssen. Dazu kommt, dass der Choral zuweilen geradezu misshandelt wird, so am Schlusse der Ouvertüre, während freilich diejenigen Stellen, an welchen sich Meyerbeer mit einfacher Harmonisierung begnügt, von guter Wirkung sind. Auch Cornelius verwendet in seinem »Cid«, für welchen er sich im übrigen die »Meistersinger« zum Vorbild genommen zu haben scheint, einen Choral, nämlich: »Defensor noster, aspice« (3. Akt). Da derselbe nicht mehr im Gebrauch ist, wirkt er wie freie Erfindung. Immerhin wäre eine solche besser gewesen. Zwischen den vom Chor vorgetragenen Choralzeilen und zum Teil während derselben singt der Bischof andere Textworte. Dadurch erhält die Behandlung auffallende Ähnlichkeit mit der erwähnten Choralbearbeitung in Nr. 2 der »Weihnachtslieder«.

Kehren wir nun wieder zu den »Meistersingern« zurück, so können wir zusammenfassend sagen, dass alle bisher besprochenen Entlehnungen von den Alten nicht etwa wie etwas Fremdes neben dem Modernen stehen, sondern völlig in dieses eingearbeitet sind; dies war nur durch eine maßvolle Verwertung der alten Mittel zu erreichen. Nur einmal scheint die Einheit zu gunsten einer realistischen Darstellung aufgegeben zu sein, nämlich da, wo zwischen die Zeilen des Chorales hinein die ganz modern gehaltenen Musik ertönt, welche die Pantomime zwischen Walther und Eva begleitet. Hier dürfte sich vom rein musikalischen Standpunkte aus betrachtet, eine störende Wirkung kaum leugnen lassen.

Noch müssen wir einen höchst seltsamen Fall der Beeinflussung erwähnen, welcher mehr ein Kuriosum als eine ernst zu nehmende künstlerische Äußerung ist. In der Verlesung der Tabulatur (1. Akt) findet sich in jedem Abschnitt auf der letzten Silbe eine an sich ganz unmotivierte Koloratur. Zweifellos soll dadurch die Pedanterie Beckmessers und der Regeln, die er verliest, in komischer Weise charakterisiert werden; aber die Koloraturen selbst zusammen mit den Kadenzen, welche das Orchester allein zu spielen hat, erinnern so unverkennbar an Händel, dass man fast gezwungen ist, in dieser Stelle eine Parodie auf die Schreib-

[1] 4. Akt, Finale.

weise dieses Meisters zu erblicken. Für die Richtigkeit einer solchen Annahme spricht, abgesehen von den inneren Gründen, einerseits die Thatsache, dass sich in den »Meistersingern» auch andere ähnliche Anspielungen finden, andererseits der Umstand, dass Wagner für die Oratorien Händels durchaus kein Verständnis hatte, ja sich sogar über die, welche dieselben pflegten, gleichsam mit persönlicher Gereiztheit äußerte[1]. Wo im dritten Akt auf die Worte »Eine Meisterweise ist gelungen« jene Stelle im übrigen unverändert wiederkehrt, tritt jedesmal statt der Koloratur eine Zeile des früher dagewesenen Chorals ein.

Im einzelnen lassen sich außer in den »Meistersingern« und im »Tannhäuser« wohl nur im »Parsifal« einige Einwirkungen der älteren Musik nachweisen. Der Chor der Gralsritter »Zum letzten Liebesmahle gerüstet Tag für Tag« (1. Akt) ähnelt einem Chorale, dessen Zeilen durch Zwischenspiele voneinander getrennt sind, und erinnert dadurch von fern an Bach. Ein anderer Chor »Der Glaube lebt, die Taube schwebt«, dessen Thema in dem ganzen Werke als Leitmotiv eine wichtige Rolle spielt, hat in seinen Dreiklangsfortschreitungen und überhaupt in der Art seiner Harmonisierung entschieden etwas von dem Stile Palestrinas. Im Vorspiel zu diesem Chor findet sich auch die im 16. Jahrh. so beliebte Erniedrigung der siebenten Stufe in Dur. Die Anlehnung an Palestrina hängt eng mit der mystischen Grundstimmung zusammen, welche dem Texte entsprechend auch die Musik des Ganzen durchzieht. Dass Wagner für die katholische Kirchenmusik Interesse und Verständnis besass, bekundet seine Forderung, sie solle wieder, wie im 16. Jahrh. auf alle Instrumentalbegleitung verzichten[2]. Werke von Palestrina im Gottesdienst aufführen zu hören, hatte er jedenfalls während seines Aufenthaltes in Dresden 1845—49 Gelegenheit. Auch entlehnte er für den »Parsifal« eine von der Dresdener Hofkapelle in den Responsorien gebrauchte Formel, nämlich ein »Amen« des Chores[3], das aber, nach seiner musikalischen Beschaffenheit zu schließen, nicht vor dem 18. Jahrh. entstanden sein dürfte.

Wir haben gesehen, dass für Wagner die Veranlassung, der älteren Schreibweise einen gewissen Einfluss auf seine Werke einzuräumen, im wesentlichen in deren Beschaffenheit, nicht aber in dem Entwickelungsgange der Oper gegeben war. Dagegen scheint mit Wagners eigenem Schaffen die Entwickelung derselben einen Abschluss erreicht zu haben. Seine Nachfolger

---

[1] Vergl. Schriften, IX. Bd., S. 325.

[2] Schriften, II. Bd., S. 337. Dass auch in der Kirchenmusik des 16. Jahrh. zuweilen Instrumente zur Anwendung kamen, konnte Wagner noch nicht wissen.

[3] Vergl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, V. Bd., S. 483.

haben bisher nichts wesentlich Neues gebracht. Sie halten sich streng an seine Prinzipien und übernahmen demnach auch die Art seiner Polyphonie. Zwar hat Humperdink in »Hänsel und Gretel« in das polyphone Geflecht seines Orchesters auch Volkslieder eingearbeitet; aber die Art des Kontrapunktes ist dadurch keine wesentlich andere geworden. Allen Nachfolgern Wagners fehlt es an Kraft und Prägnanz der musikalischen Erfindung. Eine andere Richtung aber als die Wagnersche ist in Deutschland augenblicklich nicht vertreten; denn die Einakter nach italienischem Muster waren offenbar nur eine vorübergehende Mode, und Opern im Stile des »Trompeters von Säkkingen« kommen nicht in Betracht. Vielleicht ist gerade jetzt der Zeitpunkt gekommen, in welchem ein Zurückgreifen auch auf ältere Opern, etwa auf die harmlos-heitere opera buffa eines Pergolese oder auf die einfach großen Werke eines Gluck fruchtbringend werden könnte. Doch darüber muss die Zukunft entscheiden. Aus anderen Gebieten der älteren Musik wird sich die Oper stets nur in bescheidenem Maße bereichern können, weil ihre dramatische Natur der Musik als solcher verhältnismäßig enge Grenzen zieht; höchstens der ältere Tanz könnte noch einmal für die Oper wichtig werden.

Wir haben nunmehr alle Gattungen der Vokalmusik, welche im 19. Jahrh. gepflegt wurden, daraufhin geprüft, ob und in welchen Beziehungen die Wiederbelebung der älteren Tonkunst auf sie eingewirkt hat. Es dürfte klar geworden sein, dass ohne diese Wiederbelebung die Vokalmusik des 19. Jahrh. eine völlig andere Gestalt angenommen haben würde. Die Oper und das begleitete Lied hätten wohl im wesentlichen keinen anderen Weg eingeschlagen, als den, welchen sie thatsächlich gegangen sind, wenn auch auf diesen Gebieten manches Schöne ungeschrieben geblieben wäre. Dagegen würden wir vermutlich eine katholisch-kirchliche Acapellamusik überhaupt nicht besitzen und ob die außerkirchliche geistliche Musik jemals über den Zustand hinausgekommen wäre, in welchem sie sich vor dem Auftreten Mendelssohns befand, ist nicht abzusehen. Ebensowenig wäre das weltliche Chorlied des 16. Jahrh. erneuert worden und das Oratorium, wie es Händel vorgebildet hat, hätte keine Pflege gefunden. Zwar hat der Einfluss der alten Meister zuweilen auch auf Irrwege gelockt, und wir haben überall, wo uns dies der Fall zu sein schien, ausdrücklich darauf hingewiesen. Aber gegen die nach allen Seiten hin anregende und befruchtende Wirkung der alten Musik fallen die wenigen Fehlgriffe, deren Veranlassung sie wurde, nicht ins Gewicht.



